r.-m. albérès

Romanescul primitiv: de la baroc la emoție și impudoare • Beția realismului • Romanele milei necruțătoare • Arta romanului • Romanul-frescă • Romanul „ironic" • Dislocarea povestirii • Explorarea straturilor profunde • Dincolo de roman: metamorfoze • Arta romanului și romanul ca artă • Romanul destinului și al condiției umane • Romanul dostoievskian • Stilurile narative • Roman și cinematograf • Neorealismul • Romanul liric • Miraculos și fantastic • Fantasticul concret: „noul roman" • Proteu sau vocațiile romanului

istoria romanului modern

editura pentru literatură universală

Istoria romanului modern

Coperta de *Sergiu Georgescu*

R.-M. Albérès
HISTOIRE DU ROMAN MODERNE

R-M. Albérès

Istoria romanului modern

În românește de *Leonid Dimov*

Prefață de *Nicolae Balotă*

Editura pentru Literatură Universală
1968

MARGINALII LA O ISTORIE A ROMANULUI MODERN

O situaţie mitică, fundamentală pentru condiţia umană, este aceea a *căutării*. Mitologiile sînt pline de eroi care se angajează în aventură, pentru a găsi un obiect rîvnit ori pentru a descoperi o taină. Lîna de aur, apa vie, o femeie, un monstru ascuns în labirintul său, „cheamă" eroul, îi determină vocaţia. O asemenea vocaţie întîlnim şi la eroii epopeilor antice sau medievale, în care unele mituri străvechi apar metamorfozate sau descompuse, păstrîndu-şi însă intenţionalitatea originară. Întîlnim, astfel, patosul marilor căutători: al unui Ulise rătăcind pe mări în căutarea căminului pierdut, al creştinului Parsifal căutînd misticul potir. Substraturile mitice ale romanului revelează, de asemeni, între alte structuri esenţiale, aceea a *căutării*. Nu este vorba, fireşte, doar de o „temă" preferată a romanelor din toate timpurile; nu pentru faptul că istoriseşte peripeţiile unei omeniri într-o permanentă agitaţie iscoditoare, ci pentru că este chiar el o continuă *căutare*, romanul constituie genul literar al explorării. Dacă ne-am imagina un roman al romanului (şi unele opere semnificative ale timpului nostru se apropie de o asemenea formulă, fiind scrieri în care romancierul se înfăţişează pe sine scriindu-şi opera, înfăptuirea acesteia petrecîndu-se oarecum sub ochii noştri), se înţelege de la sine că, personajul principal al unei astfel de lucrări fiind mai puţin romancierul şi mai degrabă însuşi Romanul, acesta n-ar putea să ne apară

decît ca o entitate, o ființă spirituală care, căutînd să cuprindă o lume, se caută pe sine.

Orice încercare de a construi o istorie a romanului trebuie să țină seamă de acest caracter esențial. A scrie o astfel de istorie înseamnă a urmări etapele uneia din cele mai pasionante aventuri ale spiritului uman. Și întrucît — cu excepția unor protopărinți din Antichitate și Evul Mediu — literatura romanescă apare în Europa o dată cu epoca modernă, istoria sa e strîns legată de mutațiile, de revoluțiile culturii timpurilor noi și, îndeosebi, de marea revoluție artistică, de acea criză fecundă, reînnoitoare, prin care trec de aproape un secol, toate artele. Criza romanului despre care se vorbește mult în ultimul deceniu, face parte dintr-un proces mai vast care a afectat și continuă să afecteze literatura, muzica, artele plastice, și care, în cele din urmă, ține de însăși criza omului modern, a acelui om pe care romanul din zilele noastre — după o fomulă a lui R.-M. Albérès — îl reprezintă în totalitatea sa.

A ajunge într-o situație critică înseamnă, pe de o parte, a fi supus unor forțe interne contradictorii, pe de altă parte, a ajunge la o limită, la epuizarea virtualităților. Dacă înțelegem prin roman — așa cum ne invitau manualele vechi de teorie a literaturii — o specie literară cu caracteristici definite, nu se poate să nu constatăm că, de fapt, categoriile estetice de altădată sînt de mult sparte și depășite. Cunoaștem azi romane de foarte multe feluri, dar Romanul, specie bine delimitată, nu mai există. Mai putem vorbi oare azi de existența unui roman? Diversitatea speciilor și formelor e atît de mare, încît numai comoditatea categoriilor atotîncăpătoare ne face să înglobăm sub aceeași denumire *Război și Pace* de Tolstoi, o povestire de *science fiction* și o carte ca *L'Innommable* a lui Samuel Beckett. Ne putem întreba dacă o operă ca *Ulise* a lui James Joyce, și cu atît mai mult scrierile lui Beckett, nu reprezintă o parodie finală a unui gen agonic, după cum *Don Quijote* era o înmormîntare parodică a romanului cavaleresc medieval. Se poate vorbi, oare, despre moartea romanului? Apariția unui antiroman, ca și alte fenomene aparent finale, în evoluția acestui gen nu sînt oare identice cu transfigurarea lui? Sentimentul de a asista la un sfîrșit, ca

și acela de a descoperi un nou început, țin deopotrivă de criza romanului contemporan.

Criza, ca dedublare, înseamnă și judecată. Romanul a ajuns să se interogheze asupra lui însuși, asupra originilor, limitelor, structurilor, obiectivelor sale, să se judece pe sine. Conștiința romanescă se supune, în zilele noastre, la un adevărat examen. Spre deosebire de povestitorul naiv de altădată, romancierul se apleacă asupra actului său, și narațiunea se dublează printr-o reflecție asupra narațiunii. După ce a căutat (și mai continuă să caute) a cuceri o lume, după ce s-a constituit pe sine ca un cosmos în expansiune, romanul a purces la o explorare a propriilor sale conținuturi. Autoreflectarea sa nu este însă un simplu bizantinism formal-estetic, ci e în același timp unul din cele mai revelatoare moduri de autoexplorare a conștiinței omului modern.

O definiție a romanului e aproape imposibil de dat, chiar dacă ar fi numai pentru motivul pe care l-am arătat mai înainte: faptele la care termenul se aplică sint mult prea diverse. E greu de găsit un numitor comun, de stabilit genul proxim și diferența specifică a unor texte atît de diferite între ele ca *Gargantua și Pantagruel, Principesa de Clèves, Tristram Shandy, Suflete moarte, In căutarea timpului pierdut, Procesul,* dar și cărțile lui Jules Verne, romanele polițiste, fantastico-științifice, scrierile „noului val“ francez etc. Romanul ajunge să fie mai mult decît o specie literară, o întreagă artă cu genurile și speciile ei. O artă esențial metamorfică. Intr-adevăr, caracterului explorator al romanului i se asociază o structurală aplecare spre metamorfoză. Nu este vorba doar de o devenire continuă a genului, de o transformare pe care o cunosc toate artele, ci de o propensiune oarecum naturală spre metamorfoză, pe care arta romanului — în deosebi în ultima jumătate de veac — o vădește.

Pentru R.-M. Albérès, destinele romanului actual stau sub zodia lui Proteu, monstrul hibrid, acela despre care Virgil, în ultima carte a *Georgicelor* îl numea *Immanis pecoris custos, immanior ipse* — păstor al unei turme de monștri și mai monstruos decît ei —. E semnificativă alegerea acestei figuri mitologice reprezentînd monstruozitatea, dar înainte de toate, metamorfoza. Barocul avea, de asemeni, o vădită predilecție

pentru acest *pecoris custos*, pe care-l îndrăgise pentru inventivitatea sa, pentru capacitatea sa de a se preschimba oricînd şi în orice. Jean Rousset găseşte în Proteu — ca şi în Circe, în Păun etc. — simboluri dominante ale barocului iubitor de transformări miraculoase (cf. *L'Âge baroque en France*, Paris, 1954). Proteismul, metamorfoza generală a formelor, nu este doar o lege a devenirii, ci o tendinţă esenţială a romanului, şi în deosebi a romanului contemporan. De altfel, o lucrare a lui Albérès, ulterioară *Istoriei romanului modern*, dedicată *Metamorfozelor romanului* (*Métamorphoses du Roman*, Paris, 1966) cercetează romanul din ultimele decenii, tocmai sub aspectul acesta al metamorfismului său. Caracterul proteic al romanului, ca şi nisus-ul explorator de care romanul este animat, sînt strîns legate de condiţia omului modern. Mai mult decît alţii, R.-M. Albérès, critic şi eseist care a meditat asupra „aventurii intelectuale a secolului al XX-lea“ (în cartea sa purtînd acest titlu), era chemat să perceapă relaţiile complexe între avatarurile moderne ale condiţiei umane şi metamorfoza romanului. Deşi în *Metamorfozele romanului* el afirmă că o istorie a romanului nu poate fi scrisă decît în trei volume masive de un tînăr jurnalist ambiţios ori de un foarte bătrîn profesor universitar, autorul *Istoriei romanului modern* nu e nici una nici alta. Ori poate mai exact, fusese una şi se pregătea să devină alta, atunci cînd a scris istoria sa. Această lucrare nu e un studiu stufos şi compact în trei volume, ci un vast eseu, o introducere în labirintul romanului modern, pentru cititorii atît de numeroşi ai genului care este modalitatea cea mai răspîndită de expresie literară a timpului nostru.

A te întreba asupra ta însuţi înseamnă a te întoarce spre origini, spre acel punct origo de la care ai plecat. O istorie a romanului este o întoarcere spre rădăcinile din care a purces. Orice explorare în adîncime trebuie să plece dinspre zilele noastre spre fenomenul originar. Istoria urcă spre surse scoţînd la iveală straturi din ce în ce mai profunde, mai îndepărtate în timp. E firesc ca, pornind de la „criza“ romanului contemporan, să ne întoarcem spre originile sale în timp, pentru a-i sesiza mai bine implicaţiile, atunci cînd ne vom întoarce din trecut în contemporaneitate. După Paul

Hazard care analizează „criza conştiinţei europene" (cf. *La crise de la conscience européenne*, 3 vol., Paris, 1934), primele simptome ale crizei apar la sfîrşitul secolului al XVII-lea. De fapt, unii gînditori „antimoderni" (între care Jacques Maritain) mergeau mai departe, descoperind în raţionalismul secolului al XVII-lea şi chiar în Renaştere şi Reformă, sursele crizei moderne. Nu s-a observat încă, ori nu s-a cercetat mai îndeaproape, relaţia dintre apariţia erei „moderne" şi geneza romanului. S-ar putea afirma că începuturile acelei „crize a conştiinţei europene" sînt concomitente cu apariţia şi răspîndirea genului romanesc. Fără să observe o asemenea corelaţie, istoria lui R.-M. Albérès începe o dată cu romanul baroc, acel roman pe care G. R. Hocke (în *Manierismus in der Literatur*, Hamburg, 1959) îl denumeşte manierist. Timpul nostru a devenit foarte sensibil la fenomenul artistic baroc. Sensibilitate simptomatică, întemeiată pe anumite concordanţe. Astfel, fenomenul „noului roman" cu care se încheie *Istoria* lui Albérès manifestă caracterele unui nou baroc sau, cum observă G. R. Hocke în lucrarea amintită, trăsăturile unui nou manierism. Adevăraţi „monştri epici", romanele „preţioase" (Honoré d'Urfé: *Astreea*, Domnişoara de Scudéry: *Artamène sau Marele Cyrus* etc.) urmăresc rătăcirile unei umanităţi galant-neliniştite printr-un labirint de *quiproquo*-uri. Lumea ca un labirint este o viziune comună barocului şi „noului roman" actual. De asemeni, acel mers neregulat al povestirii, acea artificialitate, acel dedal lipsit de ieşire al lumii imaginare, care ne întîmpină în romanul baroc, pot fi regăsite în unele creaţii ale romanului actual. Să nu uităm că, încă în ultimele sale romane, Thomas Mann depăşise limitele burghez-realiste ale esteticii sale anterioare, pentru a adopta un gen de proză manierist-intelectualistă. Opera lui Joyce de la acel *Portret al artistului în tinereţe*, pînă la *Veghea lui Finnegan*, e un inferno labirintic. Nu mai întîlnim azi naivele feerii ale barocului în care o imaginaţie excesivă metamorfoza neîncetat propriile sale făpturi, dar asemenea acelor romane ale începutului, ultimele produse ale genului romanesc, propun o lume *à tiroirs*, o lume care se deschide asupra unei alte lumi, care la rîndul ei se deschide asupra alteia şi aşa *ad infinitum*.

Între acel baroc al începuturilor și noul baroc din secolul nostru, romanul descrie o curbă a evoluției pe care o urmărim în *Istoria* lui R.-M. Albérès. Desigur, alura eseistică a cărții, preocuparea de a stabili o perspectivă diacronică-istorică, face ca analizele sincronic-structurale ale genului romanesc să fie neglijate. Din datele pe care le oferă însă o asemenea panoramă *à vol d'oiseau* a romanului modern, putem stabili cîteva coordonate privind, dincolo de istoria însăși a genului, *destinul* său esențial. Dacă Proust nu poate fi înțeles de noi decît prin Balzac, în aceeași măsură e justificat să afirmăm că Balzac nu poate fi înțeles de noi, cei de azi, decît prin Proust. Bineînțeles, amintim corelația dintre acești scriitori doar ca pe un exemplu, pentru a arăta că, într-o ecuație structurală, termenii se pot schimba între ei, operînd cu alte criterii decît cu cel istoric-cronologic. Remarcăm, de altfel, că *Istoria romanului modern* nu este o simplă cronică a romanului. Ordinea cronologică a scriitorilor, curentelor, e adeseori — și pe drept cuvînt — sacrificată de autor, de dragul unor integrări și distincții care depășesc cronologia.

Istoric, originile romanului (asupra cărora Albérès nu se oprește) sînt dintre cele mai umile. Tragedia cu formele sale originare sacrale, epopeea aezilor antici sau a clericilor medievali, lirica pindarică ori poezia medievală de curte, au origini mult mai nobile. Răspunzînd unei exigențe dintre cele mai elementare (aceea de a găsi o petrecere a timpului într-o „povestire") narațiunea romanțioasă se adresa altădată unor suflete „simple". Orice om are însă — dincoace de sofisticările spiritului — un asemenea suflet „simplu". Cu toții gustăm anecdoticul care apare atît în bîrfa ordinară cît și în ficțiunea cea mai complexă. Ficțiunea însăși — fie că e originar un mit degradat, o parabolă mistică ori o simplă relatare a unor peripeții interesante — oferă, prin esență, posibilitatea unei evaziuni din cotidian, din orice situație închisă, din propria condiție limitat-umană. Ca voință de evaziune, ficțiunea îndeplinește o funcție ek-statică; ea propulsează omul în afara ființei sale pe care o consideră neautentică, îngustă, o limită nejustificată. Romanul își are izvorul antropologic (nu istoric) într-o carență a ființei umane. Nu *sîntem*

îndeajuns, vrem să *fim* mai mult decît sîntem. Fantasio, graţiosul personaj al lui Musset, voia să fie „domnul acela care trece". Un etern bovarism ne îndeamnă să fim altceva decît sîntem, să înghiţim vieţi străine. O adevărată antropofagie spirituală stă la originea voluptăţii pe care ne-o procură participarea la viaţa romanescă. Pătrundem în intimitatea conştiinţei eroilor unui roman, aspirînd spre o plenitudine niciodată atinsă pe de-a-ntregul, a fiinţei noastre. Mai mult chiar decît o amplificare a existenţei noastre romanul oferă cititorilor (ca şi romancierului de altfel) accesul la *destin*. „Romanul e un substitut al morţii...", „romanul a înlocuit ideea de eternitate"... afirmă Albérès. Dacă prin roman evadăm dincolo de existenţa banală, acesta nu e un salt în neant, ci într-un fel de supraexistenţă care domină existenţa însăşi. Romancierul devine astfel un deţinător al tainelor Destinului, iar noi înşine participăm la revelaţiile sale. *Eritis sicut dii* — veţi fi asemenea lui Dumnezeu — aceasta era momeala cu care şarpele biblic îi ispitea pe primii locuitori ai paradisului pămîntesc. Ştim că Balzac se credea un creator asemenea lui Dumnezeu, iar François Mauriac, în secolul nostru, recunoaşte şi el că ambiţia romancierului de a atinge o plenitudine a cunoaşterii, de a deţine tainele destinelor, de a crea fiinţe vii, este — în imagine, desigur — o împlinire a promisiunii Seducătorului biblic (cf. *Le Romancier et ses personnages*, Paris, 1952, p. 117). Aceasta, bineînţeles. dacă într-adevăr romanul n-ar putea atinge finalitatea secretă: aceea de a se identifica cu o carte a destinelor, dispunind de viaţa oamenilor. Romanul dispune însă numai de viaţa unor fiinţe fictive. În orice caz, permiţînd evaziunea dintr-o existenţă banală, prin ficţiune. romanul contribuie la o înfiinţare a omului. Chiar dacă nu aderăm la aserţiunea lui Albérès, după care romanul este o „boală" a romanului. socotim totuşi că romanul e un paliativ pentru o „maladie" a conştiinţei omului căruia nu-i e suficientă conştiinţa sa. Romanul răspunde, astfel, unei funciare tendinţe umane spre o existenţă plenară (un *a fi* absolut) prin înglobarea altor existenţe (un *a avea* total).

Din această propensiune a romanului spre realizarea unei *fiinţe* totale, derivă atracţia pe care o vădeşte acest gen ex-

plorator pentru intimitatea ființei. Încă din secolul al XVII-lea, atît de pudic (secolul în care jansenistul Pierre Nicole îi trata pe „născocitorii de romane“ ca pe niște „otrăvitori publici“), secolul în care a răspunde iubirii cuiva se exprima prin a „compătimi“ cu cineva, apare curiozitatea pentru fluctuația interioară a afectivității. Descartes scrisese un tratat al pasiunilor *(Les Passions de l'âme,* 1650), iar moraliștii — un La Rochefoucauld, un La Bruyère — procedaseră la o disecție lucidă a aparențelor spre a ajunge la adevărul lăuntric al caracterelor. Dar lumea simțurilor pare să nu existe încă, iar sentimentele sînt raționalizate. Abia în secolul al XVIII-lea, ca Marivaux (la care Albérès surprinde cu finețe apariția ambiguității sentimental-senzuale) și cu Rousseau, evocarea vieții emoționale găsește drept de cetate în roman. De la complacerea în deliciile unei afectivități descoperite, la tratarea cinică a acestei sensibilități, în romanele lui Choderlos de Laclos și ale marchizului de Sade, iar, mai apoi, la cruda analiză psihologică din *Adolphe* al lui Benjamin Constant, arta romanescă face progrese neîncetate în explorarea intimității. Ea devine astfel, după Albérès, o artă a „indiscreției“, istoria romanului fiind, oarecum, echivalentă cu o istorie a „impudorii“. Artă a explorării, mai degrabă: în nici o artă omul nu s-a căutat pe sine cu mai multă înfrigurare decît în roman. Atracția „profunzimilor“ conștiinței, atracția exercitată de acel vid pe care fiecare om, îl descoperă în străfundurile sale, intuindu-l la ceilalți, nu este doar un apetit al indiscreției. Scriitorul timpurilor noi — un Kafka, un Faulkner, un Beckett — căutînd (ca și poeții de la Rimbaud la Michaux) să comunice incomunicabilul, încearcă o explorare a Ființei, pe care mai demult romancierii o înțelegeau ca o entitate psihologic-socială, pentru ca azi din ce în ce mai mulți romancieri occidentali să intuiască într-însa o entitate ontologică. Esențialitatea Ființei, realizarea ei sub o formă plenară, iată obiectul obsedant al romancierului contemporan.

Tendința aceasta spre o înființare prin roman este strîns legată de o năzuință a romanului spre totalitate. Mai mult decît poezia, decît muzica, creația romanescă este animată de o intenție estetică (un *Kunstwillen,* ca să folosim un ter-

men al esteticii germane) vizînd o *artă totală*, o operă literară care înglobează resursele lirismului, ale epicii (în sensul vechi al cuvîntului) şi ale dramei. Această tendinţă latentă a romanului din toate timpurile este deosebit de manifestă în unele creaţii contemporane. R. Jakobson rămîne încă în cadrul schemei aristotelice, atunci cînd distinge poezia la persoana întîi singular ori lirică, de poezia persoanei a treia şi a timpului trecut ori epică (cf. *Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak* — citat de R Wellek şi A. Warren — *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 302). În *Poetica* sa, Aristotel distingea trei genuri literare fundamentale: epopeea, tragedia şi poezia lirică ori „melică". Dar la Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, „eul" povestitorului epic nu mai e privit ca dinafară, ca o a treia persoană, nu mai e un eu obiectivat (*das objektivierte Ich)* aşa cum pretinde R. Jakobson. Naraţiunea directă a eposului, naraţiunea dialogată a dramei şi melosul liric, se întîlnesc în efortul romancierilor amintiţi (şi nu numai al lor) spre o *artă totală*.

Totalitatea pe care o vizează romanul nu este doar de ordin tehnic-literar; ea nu este doar un transfer al mijloacelor de expresie al tuturor genurilor literare în sfera romanului. Această totalitate implică o utilizare a tuturor mijloacelor de care dispune un nisus creator artistic. Astfel modalităţile muzicii, ale picturii, şi mai nou ale cinematografiei, au fost preluate de unii romancieri. André Gide avea ambiţia unui roman construit ca o *Artă a fugii*. Un personaj din romanul lui Aldous Huxley *Punct, contrapunct*, purtător de voce al autorului, îşi propunea o „muzicalizare a romanului". Transpunerea tehnicii seriale din muzică în roman, utilizarea comportamentismului cinematografic, a construcţiilor picturale sau arhitectonice indică veleitatea romanului contemporan de a deveni o artă totală.

Dar acest totalitarism se manifestă şi în intenţionalitatea romanului de a îmbrăţişa totul, de a deveni o sumă. Într-o epocă în care marile sisteme metafizice apun, în care ştiinţa nu mai oferă o imagine unitară şi univocă a lumii tocmai prin multiplicarea demersurilor ei, romanul manifestă o propensiune cosmotică. Cosmosul este o unitate şi o totalitate.

Desigur, încă în secolul trecut, *Comedia umană* a lui Balzac constituia o sumă istoric-documentară, o viziune integrală asupra unei lumi. A constitui un univers a rămas o ambiţie dominantă a romanului, de la ciclul naturalist al lui Zola, la romanele-frescă, ciclice, polifonice, din perioada pe care R.-M. Albérès o denumeşte „postrealistă". Astfel sînt: *Jean Christophe* al lui Romain Rolland, ciclurile *Salavin* şi *Cronica familiei Pasquier* ale lui Georges Duhamel, *Oamenii de bunăvoinţă* al lui Jules Romains şi *Familia Thibault* al lui Roger Martin du Gard, nu mai puţin decît acea *Saga* a familiei *Forsyte* istorisită cu pedantă minuţie de John Galsworthy, ori cronica familiei *Buddenbrook* povestită cu emoţie şi ironie de Thomas Mann. Mari edificii prestigioase, uneori greoaie, dar avînd ambiţia să îmbrăţişeze sub unghiul unei familii, al unei societăţi, un întreg univers. Dar intenţia cosmotică nu lipseşte nici din opera lui Dos Passos (trilogia *U.S.A.)*, pe care J.-P. Sartre îl numea în 1938 cel mai mare romancier al timpului, nici din voluminoasele romane ale lui Thomas Wolfe, pe care Faulkner îl socotea cel mai mare scriitor al Americii, şi pe care — surprinzător — R.-M. Albérès nu-l aminteşte în *Istoria* sa. În alt sens însă decît în cronicile amintite, creaţia romanescă a unui Proust, Kafka, Musil ori Faulkner, manifestă în secolul nostru o tendinţă cosmotică. Pentru a ne apropia de înţelegerea ei, trebuie să aplicăm romanului noţiunea de sistem. Într-o perioadă anterioară, dominată de o perspectivă organicist-biologică, romanul ar fi putut fi asemănat cu un organism. Afirmaţia cea mai elementară, mai generală pe care o putem face privind unele organisme lingvistic-artistice ca *Bîlciul deşertăciunilor, Conştiinţa lui Zeno* ori *Molloy* este că fiecare din ele alcătuieşte cîte un sistem autonom, chiar dacă, asemenea corpurilor cereşti, ele fac parte din diverse sisteme mai cuprinzătoare. Romanele contemporane care au trecut prin marea revoluţie a formelor, rămîn astfel de sisteme. Dar pe cînd romanele „tradiţionale" erau ordonate în jurul cîte unui nucleu central, sistemul romanului nou nu cunoaşte un asemenea centru. După cum fizica nouă a trecut de la înfăţişarea unui univers cu un număr determinat de dimensiuni, perceptibil prin simţuri, reductibil la formule bine determinate, la un uni-

vers al fizicii noi, în care principiul indeterminismului joacă un rol important, în care coerenţa şi logica se modifică după scara la care se petrec fenomenele, tot astfel romancierul nou propune un univers în expansiune cu *n* dimensiuni, cu coordonate aparent ilogice, un univers care nu e imediat perceptibil ori inteligibil. Aceasta nu înseamnă că romanele noi nu sînt construcţii omogene. Cu toată confuzia aparentă, cu toate că se oferă nu ca nişte obiecte închise, bine delimitate şi definite prin însuşi „cuvîntul" lor, ci ca nişte enigme care se cer desluşite, descoperite, romanele acestor scriitori ai veacului continuă să fie sisteme. Sisteme instabile, desigur, ameninţate neîncetat de o dublă primejdie. Romancierul trebuie să împace două tendinţe contradictorii care rezidă în sistemul noului roman: una spre totala descătuşare a sa, spre infinitatea cosmică a sistemului (şi în acest caz îl pîndeşte haosul anarhic), alta spre totala ordonare interioară a sistemului, spre rigiditatea sa schematică (şi în acest caz îl pîndeşte schematismul, tirania şabloanelor). Opere mari n-au putut evita impasul haosului (de pildă monstruos-geniala *Veghe a lui Finnegan)*, ori impasul schemei (ca unele texte ale „noului roman" francez — de pildă — *Trepte* al lui M. Butor).

Romanul din secolul nostru caută mai mult decît obiectivitatea, fidelitatea structurilor sale la fenomenul real, coerenţa interioară a universului romanesc. Joseph Franck (cf. *Spatial Form in Modern Literature,* art. reprodus în *Criticism,* New York, 1948) analizează modul „poetic" in care se organizează unele romane contemporane. E vorba de o poezie nenarativă, nonepică, de o „autoreflexivitate" a romanului. Coerenţa a devenit o valoare esenţială. Desigur, marii romancieri ai veacului trecut cunoşteau prea bine valoarea coerenţei. Dar pentru ei aceasta privea, înainte de toate, caracterele, intriga şi personajele, adică elementele constitutive ale unui roman „tradiţional". Personajele balzaciene sînt „tipuri", tocmai din cauza consecvenţei lor la propriul caracter, la propriile vicii şi manii, dinainte trasate, ca o predestinaţie a lor. Tolstoi caută coerenţa lui Karenin, şi de aceea ni se pare atît de surprinzătoare, de modernă, „conversiunea" momentană a acestuia, la patul soţiei bolnave. O dată bolnava resta-

bilită, coerența personajului nu-i mai îngăduia nici o abatere de la „caracterul" său bine stabilit. Aceste coerențe prestabilite în opera scriitorilor din secolul trecut și-au dovedit — în bună măsură prin descoperirile psihanalizei, prin influența filozofiei existențialiste — artificialitatea. Romanul heterodox din secolul nostru a căutat să se debaraseze de artificiile, de convențiile secolului trecut, în redarea coerentă a „vieții". Adevărul psihologic pe care îl revendica pentru sine analiza psihologică clasică, s-a dovedit în mare măsură arbitrară o dată cu apariția analizelor inconștientului și a cercetărilor comportamentiste. Iar „coerența" personajului „viu" s-a dovedit o convenție alături de altele. „Personajul «viu» — spunea Kléber Haedens în *Paradoxe sur le roman* — este cea mai frumoasă invenție a profesorilor".

O istorie a romanului modern trebuie să urmărească evoluția reprezentării realității sau, mai exact, a raportului dintre ficțiune și realitatea obiectivă. Albérès prezintă o serie de date cu privire la această istorie a mimesis-ului pe care Erich Auerbach a întreprins-o pe un spațiu mai larg (începîndu-și istoria reprezentării realității de la Homer), dar și mai restrîns (mulțumindu-se cu analize aprofundate dar prea puțin corelate între ele). De fapt, problema raportului dintre ficțiunea romanescă și realitatea fizică ori social-psihologic-istorică, comparația între cosmosul romanesc și universul real considerat ca plan de referință e o problemă de psihologie și sociologie a artei mai mult decît o problemă de estetică. De la sfîrșitul secolului al XVII-lea, de la descompunerea barocului, pînă la începutul secolului al XX-lea, romanul — arată Albérès — se umple de „adevăr". Reprezentarea realității devine tot mai mult o lege a romanului, care aspiră la redarea cît mai fidelă, cît mai „adevărată" a datelor obiective. O curiozitate enciclopedică ce ține de acel nisus al explorării despre care vorbeam, îl mînă pe romancierul obsedat de conformarea cuvîntului la realitatea obiectivă. Ca și Robinson Crusoe, care în insula sa reface lumea civilizației pe care o pierduse, romancierul caută o refacere prin verb a lumii pe care prin verbul său o suspendase. Secolul al XIX-lea caută eroi „adevărați", descrieri „exacte", intrigi „verosimile". Romanul tinde să devină o artă a mimării. Adevărul este psiho-

logic, social, istoric. Pe măsură ce universul romanesc se extinde, crește setea de „adevăr". Posibilități noi de a sesiza realul se oferă celor care îl caută. Pasiunea, universul senzorial, straturile conștiinței dar și păturile societății, îndeletnicirile oamenilor, castele închise, „misterele" orașului mare, totul se cere — ca în dagheréotipul nou descoperit — revelat și fixat. Gustul preauman al bîrfei, al „adevărului" spus pe față, dar și apetitul descoperirilor de tot felul, e asemănător acelei porniri care îi mîna la drum pe exploratorii geografici. Acest gust contribuie mai mult decît orice la constituirea unei estetici a mimesis-ului în romanul modern. Desigur, nu tot ce se prezintă ca „adevăr" este adevărat în sensul unei adecvări a ficțiunii la realitate. Întreg secolul al XVII-lea — arată pe drept cuvînt Albérès — substituie jocurile gramaticii și ale limbii elegante unei adevărate analize a emoțiilor. Voluptatea emotivității în secolul al XVIII-lea nu e nici ea o garanție pentru redarea veridică a vieții afective. La Harpe, în acel veac, îl admira pe Lesage: „plin de naturalețe și de adevăr". Dar nimic mai convențional în ochii noștri decît naturalețea lui Lesage. Concepțiile asupra realului s-au modificat și, de asemeni, ideile asupra modalității de a ne iluziona, prin imaginația artistică, asupra realului. Secolul în care realismul triumfă este secolul al XIX-lea. Deși se deschide prin marea irupție a imaginației romantice, deși Baudelaire reprezentînd o întreagă descendență poetică pe care o deschide, va declara că fantezia creatoare a artistului e „capacitatea de a produce irealul", romanul secolului al XIX-lea rămîne placentar la realitate. Romanul acestui secol este, în ansamblul său, serios, documentat, ori căutînd să pară documentat; el se complace în descrierea pitorească, în analiza vieții sociale, în reportaj. Încă din secolul al XVII-lea o burghezie tot mai puternică ce se vedea pe sine reprezentanta Umanului (cum arătau cercetările lui Bernard Groethuysen), se vrea cît mai bine informată asupra umanității și a universului după chipul și asemănarea ei. Burghezia vrea să se vadă neîncetat și peste tot pe sine. Ea dorește informații precise și amănunțite asupra obiectelor, a „posesiunilor", asupra moravurilor, a „purtării", asupra vederilor politice, religioase etc. Scenele din „viața pariziană", „provincială", „militară" a

Comediei umane ca şi scenele londoneze din romanele lui Dickens îi ofereau asemenea informaţii. Documente istorice în *Război şi pace*, romanţate în *Logodnicii* lui Manzoni, desluşind „misterele" mahalalei unei metropole în *Misterele Parisului*, atît de mult gustate ale lui Eugène Sue. Romancierul trebuie să fie un atotştiutor ori, cel puţin, să treacă drept un om bine informat. Flaubert caută în Africa, la Cartagina, pe Salammbô, o găseşte în Normandia pe Doamna Bovary şi citeşte 2000 volume — după cum declară în corespondenţa sa — pentru a scrie *Bouvard şi Pécuchet*, romanul „prostiei umane". Faţă de setea aceasta de documentare la faţa locului, cît de semnificativă ni se pare o declaraţie a lui Robbe-Grillet care mărturiseşte că mergînd pe o plajă să se documenteze asupra pescăruşilor, la prima pasăre care a trecut ţipînd a înţeles că de fapt pescăruşii pe care-i căuta se aflau în el. Dar Balzac, Hugo, Dickens, şi mai tîrziu Zola voiau, ca nişte demiurgi, un roman *total*, totalitatea însemnînd pentru nişte contemporani ai lui Taine, ştiinţă totală. E adevărat că această „ştiinţă" ni se pare de multe ori stîngace. Balzac mai credea în „adevărurile" istorice ale lui Sir Walter Scott, pe care îl proclamă un maestru al său, în prefaţa la *Comedia umană*. Marii realişti însă au depăşit limitele acestei pseudoştiinţe, limitele pe care le impuseseră ei înşişi realismului lor. Azi sîntem în măsură să ştim, cît de activ era un anumit ezoterism în creaţia lui Balzac, ezoterism care — după cum arată Albérès — nu rezida în teozofia swedenborgiană, destul de dubioasă, la care adera marele scriitor, ci in „convingerea de a cunoaşte o lume subterană care explică destinele banale şi vizibile". Detaliile materiale, atît de realiste la Balzac, sînt simboluri ale unei realităţi social-psihologic-morale. Aceleaşi detalii vii îşi pierd misterul în romanele lui Flaubert care le descrie de dragul unui „realism documentar" ori, mai exact, de dragul descrierii ca atare, din voluptate pentru un univers al cuvintului revelator. Cazul lui Flaubert este tipic, pentru ambiguitatea realismului din secolul al XIX-lea : studiul conştiincios al faptului uman, al documentelor, se asociază la el cu o concepţie artistică formalist-alexandrină. Naturalismul (pentru care Albérès arată o predilecţie vădită) va duce mai departe voinţa de adevăr, de adecvare a semnului literar la

natura lucrurilor, întemeindu-şi ambiţiile pe anumite teze derivate din ştiinţa experimentală, de fapt din pozitivismul subiacent al ştiinţei timpului (cf. Zola, *Le roman expérimental*). Dar romanele naturaliste, cu tot amestecul de milă şi brutalitate care le caracterizează, sînt departe de a fi simple înregistrări documentare ale unor realităţi social-psihologice. Determinismul pozitivist care, teoretic, sta la baza acestor construcţii, se preschimbă în ele (şi îndeosebi la Zola) într-un mecanism al destinului oribil. Fatalitatea implacabilă e singura lege; ea nu cunoaşte lege ştiinţifică. Ea determină drama unei omeniri care şi-a pierdut vechile credinţe, fără să dobîndească, încă, altele noi. Acesta e, de altfel, momentul în care Nietzsche exclama cu vocea lui Zarathustra: „Dumnezeu e mort!" „Realitatea" naturalistă e, de fapt, o sumbră viziune cosmică. După 1890, o dată cu descompunerea naturalismului şi cu apariţia la suprafaţă a acelor forţe de disoluţie ale realismului care pînă atunci acţionaseră subteran, apare romanul pe care Albérès îl numeşte cu un termen nu prea fericit — „postrealist". E romanul care, cu toate revoluţiile literare ale secolului al XX-lea, va continua sub nenumărate forme, o carieră constantă şi prolifică pînă în zilele noastre. Acum apar romanele-frescă, romanele-fluviu pe care le-am amintit mai sus. Optica unui realism „măsurat" domină în romanele de moravuri, psihologice, regionalist-rurale, exotice, de aventuri, din prima jumătate a secolului nostru. Convenţiile diverselor genuri operează stereotip; abilitatea tehnică a romancierilor perfecţionează tradiţiile secolului al XIX-lea. Acest roman, cu elemente preluate din comportamentismul american, va da naştere, după cel de-al doilea război mondial, neorealismului italian şi spaniol. Împotriva acestui roman se vor ridica însă ca nişte blocuri eratice, operele marilor romancieri heterodoxi: Proust, Kafka, Joyce, Musil.

A naşte oameni vii, aceasta părea să fie năzuinţa fundamentală a romanului postrealist. Reprezentanţii acestui roman se vor opune la inovaţiile „ereticilor" Joyce, Kafka, ori la cele ale scriitorilor „noului roman", în numele umanismului. A. Robbe-Grillet, reprezentînd „noul roman" va protesta împotriva criticilor ce se aduc scrierilor sale ca şi ale colegilor săi, şi anume că disoluţia personajului, în sensul tradiţional

al acestui cuvînt, ar însemna inexistența omului în cărțile „noilor romancieri". În romanele acestora există, înainte de toate, *privirea* însăși care urmărește totul, gîndirea care reflectează și pasiunea care deformează. Obiectele atît de abundente, de minuțios descrise de noii romancieri, n-au o prezență în afara percepțiilor umane, reale sau imaginare. De altfel, *privirea* omului din aceste texte nu este de loc detașată, neutră ci, dimpotrivă, ea este întotdeauna angajată într-o aventură pasională, din cele mai obsedante. Naratorul balzacian, atotștiutor, prezent *deasupra* romanului, în afara lui, voind să treacă drept Dumnezeu, dispunătorul destinelor pe care le creează, e înlocuit printr-un om care vede, simte, participă la ceea ce vede. Desigur, argumentele lui Robbe-Grillet în apărarea umanismului romanelor sale nu sînt întotdeauna convingătoare. Desigur, umanitatea difuză care mișună în eposul lui Joyce ori în cărțile unui Pinget sau Butor nu are coerența personajelor lui Balzac sau Dickens. Incoerența pare căutată, iar recursul teoretic la discontinuitatea din fizică și psihologie nu explică lucrurile. În realitate, o coerență nouă e propusă, nu una a caracterelor, ci alta a ansamblurilor narative. Henry James spunea că totul este aventură, chiar și cele mai nesemnificative fapte. Totul participă, în romanul din zilele noastre, la organizarea unei „aventuri" care nu mai este produsul unei intrigi dramatice coerente între personaje monolitice, intrigă expusă într-o succesiune temporală unilineară avînd o înlănțuire cauzală a evenimentelor. Asistăm în „noul roman" la o schimbare radicală de perspectivă în privința „tratării" umanului. Acest roman nu prezintă documente *asupra* realității umane, ci se vrea el însuși un document, o mărturie antropologică. Ficțiunea romanescă are ambiția fenomenologiei de a stabili noi raporturi ale omului cu realul. Realitățile noi ale unor timpuri noi cer denunțarea convențiilor desuete, explorarea noilor realități și adaptarea la ele. Chiar și prin noile forme ale romanului. Michel Butor consideră că romanul este „domeniul fenomenologic prin excelență, locul... în care se studiază în ce fel ne apare realitatea sau în ce fel poate să ne apară ea" (*Répertoire*, Éditions de Minuit, Paris, 1960, vol. I, p. 8). Denunțarea convențiilor prozei din secolul al XIX-lea în ce

privește realitatea nu implică, așadar, o părăsire a realului. Convențiile se destituie ca o iluzie a realității, iar „noul roman" conferă o realitate pînă și iluziilor. Acuzația pe care Emerson, în secolul trecut, o aducea romanului, de a prezenta acțiuni nereale, ca și condamnarea platoniciană a literaturii socotită ca o imitație a unei realități degradate se întîlnesc. Aceste acuzații, privite din perspectiva ultimelor evoluții ale romanului, reactualizează apărarea aristotelică a poeziei. Referindu-se la epopee și dramă, stagiritul găsea poezia mai aproape de filozofie decît de istorie. Romanul contemporan, părăsind modalitățile povestirii verificabile, raportabilă la documente, reductibilă la o evidență exterioară, pentru a constitui o narațiune neverificabilă prin sine, ireductibilă la o evidență exterioară, caută mai puțin adevărul istoric al faptelor, al realității circumscrise în spațiu și timp, și mai degrabă un adevăr filozofic al unei realități ontologice.

Evoluția raporturilor dintre reprezentarea fictională și realitatea obiectivă indică o transformare a obiectivelor urmărite prin creația romanescă. E pasionant de urmărit, într-o istorie a romanului modern, deplasarea acestor obiective, metamorfoza structurilor prin mutația finalităților. Cartea lui R.-M. Albérès prezintă, într-un racursiu sugestiv, o evoluție a ceea ce am putea numi vocația romanului. Apare cu evidență schimbarea vocației de la aceea a povestirii unor întîmplări interesante la aceea a exprimării unor realități de natură psihologică, socială, ontologică etc. În secolul trecut, Matthew Arnold vedea în roman o întreprindere futilă, o născocire de baliverne. Valéry, în secolul nostru, ironiza pe cei care încep să povestească: „Doamna Marchiză a ieșit la orele cinci..." Divertismentul, gustat ori hulit, de altădată, tinde azi spre formele literare ale tratatului estetic, mitic, spre construcția poematică. Intenții multiple își dispută cîmpul exercițiilor prozei care a devenit un adevărat „cosmopolis al vocațiilor" (cuvîntul — citat de Albérès — îi aparține lui Giambattista Vigari). Întîlnim rar, în zilele noastre, un scriitor (cum era Somerset Maugham) care să se pretindă *doar* un povestitor. Albérès, într-o definiție-aforism a romanului, afirmă că acesta e un „exercițiu literar unde se

folosește de o povestire pentru a exprima altceva". El însuși consideră interesul crescînd al romancierului din ultimele secole, și mai ales din ultimul secol, pentru elemente de dincolo de povestire — fenomene psihologice ori sociale, știință, metafizică ori estetică — drept o „tentație a alexandrinismului". Să nu uităm că, chiar și acei scriitori care visează în romanele lor ceva ce se surprinde într-o narațiune a unor fapte, dar nu se reduce doar la nararea lor, sînt oameni ai *cuvîntului rostit,* ai faptelor *istorisite.* Deplasarea obiectivelor romanului, de la povestire la „altceva" decît povestire, era implicată în unele virtualități originare ale genului. R. Wellek și A. Warren, în *Teoria literaturii* (cap. 16: *Natura și tipurile literaturii narative)* atribuie narațiunii în proză o dublă origine. O sursă ar fi formele povestirii neficțive (scrisori, jurnal, biografie, cronica istorică, documente) care au dus la narațiunea realistă supusă esteticii mimesis-ului. O altă sursă s-ar afla în formele narative ficționale (epopee, roman cavaleresc medieval etc.) care au determinat apariția romanului poetic sau mitic. Nici una din aceste surse nu exclude prezența însăși a narațiunii ca atare. Chiar reprezentanții „noului roman" care au modificat, au eliminat atîtea elemente — socotite altădată indispensabile unui roman „adevărat" — n-au eliminat narațiunea. Aceasta nu mai este însă la ei identică cu intriga ori acțiunea. Pentru unul din acești romancieri, Michel Butor, romanul este și rămîne „laboratorul povestirii" (cf. *op. cit.,* p. 8). Realitățile noi cer forme noi ale povestirii, după cum aceste forme noi deschid perspective noi asupra realității.

Am insistat asupra unor modificări fundamentale pe care „criza" romanului le-a adus în obiectivele și structurile literare, pentru că principala problemă pe care o pune romanul — sub specie istorică — în zilele noastre, este aceea a continuității și discontinuității formelor sale. O dialectică interioară a istoriei romanului (și în general a istoriei tuturor artelor) opune forțele inovatoare, celor conservatoare, de rezistență. Conflictul între aceste forțe de sens contrar e mai evident în secolul nostru decît a fost vreodată. Inițiativele revoluționare ale artei — revolta avangardistă, opera unor

creatori heterodoxi — au dus la acea cotitură în lumea artelor, care a produs sentimentul ambivalent al unei apocalipse şi al unei noi geneze artistice. Fără îndoială, istoria artelor din toate timpurile a cunoscut raportul dintre continuitatea integratoare a valorilor trecutului şi discontinuitatea care aduce elementele de ruptură necesare unei expresii noi artistice. Căderea în convenţional, încremenirea în conformism epuizează orice iniţiativă. odată fecundă. Instituţionalizarea actului moral ori social. pe tărîmul relaţiilor publice, gramaticalizarea termenilor, odinioară denşi de un sens sacru, sînt fenomene congenere cu convenţionalizarea formelor literar-artistice. Împotriva convenţiilor. împotriva unei continuităţi conformiste se îndreaptă orice act de creaţie autentică. Asemenea acte au fost cele care au dus la constituirea, în secolul nostru. a unui roman pe care R.-M. Albérès îl numeşte heterodox. Cartea lui Albérès este de altfel construită pe opoziţia unor aşa-zise „forţe de creştere" reprezentînd romanul tradiţional, şi a „forţelor de opoziţie" care au apărut in romanul ultimelor decenii. Cele dintîi au continuat să dezvolte, printr-o „creştere" continuă, elementele romanului din secolele trecute, roman în care domină o idee generală asupra naturii umane şi asupra variaţiilor acesteia sub diferite climate fizice şi sociale. Caracterizate prin studiu analitic. prin căutarea pitorescului, a verosimilităţii. a coerenţei, ascultînd de o logică a bunului-simţ comun, romanele aparţinînd primei direcţii sînt cele pe care le-am văzut tratate sub rubrica „postrealismului". „Forţele de opoziţie" sînt, dimpotrivă, cele care au reformat arta romanului. au propus noi modalităţi ale unui roman-enigmă. Operele lui Proust, Joyce. Kafka, Musil, V. Woolf, Faulkner. dar şi romanul „ironic" (Gide, Unamuno, Giraudoux), romanul care „disloca" povestirea (A. Huxley, Dos Passos, Lawrence, Durrell etc.), romanul „mitopoetic" (H. Broch), romanul „condiţiei umane" (Malraux, Saint-Exupéry, Camus), toate creaţiile majore ale literaturii secolului nostru (şi sîntem departe de a le fi amintit pe *toate*) aparţin acestui curent promovînd — după un termen nepotrivit — „forţele de opoziţie".

Dihotomia aceasta este identică cu aceea pe care Pierre de Boisdeffre (el însuşi aplicînd termenii lui Julien Gracq) o propune în studiul său asupra literaturii franceze a secolului nostru *(Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui,* Paris, 1964). După Boisdeffre, o literatură „de ruptură" (Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Jarry, Claudel, suprarealism etc.) se opune de un secol încoace în Franţa, unei literaturi „de tradiţie", sau de continuitate (Flaubert, France, Barrès, Gide, Mauriac, Monthérlant etc.). Asemenea dihotomii (de loc absolute: elementele sînt diferit încadrate la cei doi critici) au o utilitate limitată. Distincţii mult mai subtile se pot efectua atunci cînd pătrundem în intimitatea fenomenelor literare. Ruptura între cele două literaturi sau romane, opoziţia forţelor „de creştere" şi „de opoziţie" nu este absolută pentru însuşi faptul că istoria literară nu cunoaşte (ca şi cea naturală) generaţii spontanee. Nu există o soluţie de continuitate între Zola şi Proust, oricît ar fi de opuşi. A. Robbe-Grillet are dreptate atunci cînd arată (în *Pour un nouveau roman*) că de la Flaubert la Kafka filiaţia este evidentă. O legătură asemănătoare stabileşte Nathalie Sarrautte (în *L'Ère du soupçon)* între Dostoievski şi Kafka, cu toate deosebirile dintre ei. Cei mai radicali promotori ai „noului roman", cei care proclamă necesitatea rupturii convenţiilor balzaciene ale romanului, nu văd în evoluţia formelor romaneşti o ruptură totală cu trecutul. Acelaşi Robbe-Grillet care da o sentinţă de condamnare realismului, proclamă existenţa unui nou realism. Dacă nu putem admite discontinuitatea totală între romanul tradiţional şi romanul heterodox, nu e mai puţin adevărat că revoluţia artelor la care ne-am referit mai înainte a avut repercusiuni hotărîtoare asupra destinelor romanului.

Abia acum, după ce am trecut de mijlocul secolului nostru, am dobîndit *conştiinţa* revoluţiilor care s-au consumat pe tărîmul artelor cu decenii în urmă. Thibaudet făcea o distincţie între scriitorii care au o înaltă „situaţie" în lumea literelor, bucurîndu-se de consideraţie şi de o largă audienţă, dar care nu sînt artistic prezenţi, opera lor negerminînd în opera altor artişti, şi acei scriitori care au o

„prezență", adică inspiră, fecundează prin opera lor, creația artistică prezentă. Firește „situația" și „prezența" nu se exclud dar nici nu se includ, și nici nu sînt stabile. Poeți avînd o „situație" — de pildă Victor Hugo — nu au o „prezență" ca aceea a lui Lautréamont a cărui „situație" — în academii, în marele public — nu se poate compara cu a celui dintîi. Romancieri de mare popularitate la începutul secolului — un Paul Bourget, un Anatole France — și-au pierdut întîi „prezența" apoi „situația". Alții, care în timpul vieții și chiar după moarte au avut o „situație" mediocră, sau n-au avut-o de loc, mari figuri izolate, blocuri eratice ale conștiinței contemporane, au dobîndit o „prezență" care întrece cu mult aceea a marilor romancieri din secolul trecut. Inițiativele acestora au fost aproape concomitente chiar dacă scriitorii ei înșiși nu s-au cunoscut între ei. Nici o legătură directă între Proust și Kafka, de pildă, care au scris în același timp. Creația lor romanescă și-a dovedit eficiența, înainte de toate prin prozeliții lor, prin fecundarea altor creatori. Fiecare din acești mari reformatori ai romanului modern a avut și continuă să aibă o intensă „prezență" în lumea literelor și artelor. Dar apariția *conștiinței* acestei prezențe, receptarea critic-reflexivă a inovațiilor pe care opera acestor scriitori le propunea, și deci a mutațiilor radicale în arta romanului la care au dus inițiativele lor, a întîrziat destul de mult. Lucrări de teorie literară ori de istoria literaturii (să cităm printre cele cunoscute la noi studiile lui R. Wellek și A. Warren sau E. Auerbach) se opresc în analizele lor — atît de sensibile îndeobște — la receptarea fenomenelor revoluționare ale eposului contemporan. Se poate spune că abia după al doilea război mondial, ale cărui grave experiențe umane, sensibilizîndu-ne, ne-au făcut mai receptivi la textele unui Kafka, abia după apariția „noului roman" francez, care se revendică de la Joyce, Kafka și Proust, abia după apariția conștientă a unei literaturi a absurdului, a devenit manifestă cotitura înfăptuită în literatură cu decenii în urmă. Însuși Albérès este o dovadă în acest sens. În *Istoria romanului modern*, capitolul „noului roman", paragrafele dedicate lui

Robbe-Grillet, Butor, Pinget ori lui Beckett sînt încă destul de sumare. Cînd peste cîțiva ani, în *Metamorfozele romanului* (lucrare cu obiectiv mai restrîns) procedează din nou la o prospectare a romanului contemporan, el nu se oprește doar în treacăt la creațiile mai recente ale „noilor romancieri", ci precizează mai mult decît în mai ampla sa lucrare anterioară, în ce sens asistăm de la 1920 încoace, în lumea romanului, la mutații tot atît de spectaculoase „ca și acelea ale vieții organice în terțiar și în cuaternar" (*Métamorphoses du roman*, p. 9).

Albérès se alătură unanimității studioșilor literaturii (mai exact ai sociologiei literare) care văd în roman — așa cum ne apare el la mijlocul secolului al XX-lea — cel mai răspîndit mod de expresie literară. Romanul a devenit instrumentul aproape exclusiv de comunicare literară al celor mai diverse categorii ale publicului, categorii care nu se apropie de ezoterismul poeziei și dezertează sălile teatrelor pentru cele de cinematograf. De aici multiplicitatea nivelurilor artistice pe care se desfășoară „producția" romanescă, de la romanul de aventură, polițist, la romanul-meditație, la soliloc-viul liric, la suma romanescă. Romanul face parte, în același timp, din acele „mass media" pe care le reprezintă presa, televiziunea și programele de radiodifuziune ca și din acele modalități artistice ezoterice pe care le putem îngloba sub denumirea de gnoză modernă. Tendința comună publicului și criticilor (care nu sînt decît un public mai evoluat și, uneori, cu mai multe prejudecăți) este, îndeobște, de a rezista la o inovație. Gide, care a fost în general atît de receptiv, n-a perceput la o primă lectură „noutatea" lui Proust. Thomas Mann socotea că Musil va fi poate singurul scriitor german care va „rămîne" din timpul său, timp în care Musil era, însă, un mare necunoscut. Dar chiar atunci cînd apare înțelegerea receptivă, ea se reduce, într-un prim moment, la asimilarea a ceea ce nu s-a mai văzut la ceea ce s-a mai văzut. Cei dintîi care l-au gustat pe Proust ori pe Musil au văzut într-înșii, la început, doar analize mai fine ale interiorității, după chipul și asemănarea binecunoscutului roman psihologic. Dar acești scriitori erau *altceva* decît un Paul

Bourget mai rafinat. Acest *altceva* trebuie să fie sesizat de oricine vrea să fie inițiat în arcanele literaturii contemporane.

Căci romanul nou, ca și poezia ori muzica nouă, pretinde azi, mai mult decît în trecut, o inițiere. Poezia a devenit tot mai ezoterică (ceea ce nu înseamnă că, după cum spune Albérès, ea ar fi devenit o artă „moartă"). Ezoterismul a pătruns și în roman. Ezoterismul romanului nu este o tendință a revoltei avangardiste (futurismul, mișcarea dada, suprarealismul s-au dezinteresat de roman, cînd nu l-au disprețuit) cît mai degrabă experiența, în vas închis, a acelor mari izolați care au fost creatorii romanului heterodox. Voința comună a acestora, diversă în formele ei de a se manifesta și inconștientă uneori, era de a exprima inexprimabilul. Roland Barthes (cf. *Essais critiques*, Paris, Ed. du Seuil, 1964, p. 15) socoate că, dimpotrivă, obiectul artei e — paradoxal — de a „inexprima exprimabilul", de a sustrage cuvîntului comun al lumii cotidiene, care e doar mijlocul sărăcăcios dar puternic de expresie a pasiunilor, un *alt* verb, mai plin, mai exact. De fapt, paradoxul lui Barthes nu e decît negativul (nu negarea) formulei după care arta ar căuta să exprime inexprimabilul. Aceasta e, în orice caz, marea apetență a poeziei, de la Rimbaud încoace, ca și a romanului, începînd cu Kafka și, chiar, cu Dostoievski.

Citindu-l pe Albérès, sîntem ispitiți uneori să punem un semn de întrebare în dreptul unora din aserțiunile sale. Formularea succintă — nu lipsită de o eleganță aforistică —, dar și generalizările pripite, în genul unei gazetării superioare, impun nuanțări, rectificări pe care autorul *Istoriei romanului modern* nu și le putea ori nu voia să și le permită. Indicăm cîteva din întrebările pe care ni le-am pus în cursul lecturii: Oare numai condițiilor de publicare a romanului-foileton își datorește romanul din secolul trecut transformarea într-un roman „realist", în documentarul romanțat? Fără îndoială că nu. Apariția realismului (îndeosebi a concepției despre arta realistă) are doar o asemenea sorginte secundară. Tot astfel, e simplificatoare explicația după care numai influența romanului american asupra neorealiștilor italieni și a generației spaniole din 1950, a făcut să se separe realismul și arta

şcolară a descrierii. Conceptele de realism, naturalism şi mai ales acela de postrealism pe care Albérès — *faute de mieux* — îl adoptă pentru romanul tradiţional din perioada 1890—1940, sînt destul de vagi şi nu ţin seama de numeroasele şi aprofundatele discuţii privind curentele şi esteticile respective. Dacă, în general, Albérès se dovedeşte receptiv, gustul său fiind sensibil (nu ne miră, ci, dimpotrivă, ne plac preferinţele sale, severitatea faţă de Flaubert, apărarea naturalismului) cu atît mai mult nedumereşte o afirmaţie apăsată privind valoarea artei unor scriitori minori. După Albérès arta lui Jacques de Lacretelle şi Gaston Chérau — scriitori din jumătatea întîi a secolului nostru, azi ilizibili —, ar fi „infinit mai subtilă şi mai desăvîrşită decît aceea a lui Proust, Musil, Joyce, Michel Butor". Admiraţia marcată a autorului pentru „curajul" unui romancier banal cum era Jacques Chardonne, pentru instrumentul de mare „supleţe al romanelor lui Marc Chadourne, René Boylesve şi Henri Pourrat, consideraţi mai complecşi în arta lor decît Joyce ori Durrell, ne uimeşte. Şi-apoi, oare, pentru prima oară caută romanul să devină o „artă" după 1890? Raportul valorilor nu e întotdeauna cel just: Musil, de pildă, e pus pe aceeaşi treaptă cu Huxley; Faulkner tratat destul de sec după o tratare călduroasă a lui Charles Morgan; Françoise Sagan pare mai importantă decît Robbe-Grillet ori Pinget. Şi-apoi, în această istorie a romanului modern, locul atribuit Americii şi Rusiei e prea restrîns. Ele nu sînt exterioare unui perimetru european al culturii. Influenţa romanului rus, apoi — în ultimele decenii — al celui american, a făcut mai prezente aceste literaturi, în Europa, decît romanul periferic spaniol. A cita apoi ca exemplu literar pentru spaţiul românesc, doar nesemnificativa *Famille Perlmutter* a lui Panait Istrati, dovedeşte o lipsă de informaţie privitoare la literatura noastră, explicabilă întrucîtva prin enormitatea universului literar de străbătut într-o asemenea întreprindere temerară.

Cartea lui R.-M. Albérès are, însă, dincolo de toate şicanele ce i se pot face, meritul de a oferi o bună iniţiere în istoria romanului modern. Roman care, în zilele noastre mai

ales, are nevoie, cum am mai spus, de o inițiere istorică și teoretică. A te iniția înseamnă a coborî spre un *initium*, spre un început. A căuta originile romanului și repetatele sale resurecții (arta renaște cu fiecare operă autentică) înseamnă a proceda în spiritul însuși al romanului ca gen al tuturor explorărilor, al tuturor căutărilor. Ieșind — după o incursiune în labirintul romanesc — în lumina prezentului, ne putem întreba, privind soarta viitoare a romanului, cu ultimele cuvinte ale lui Dedalus, artistul lui Joyce din *Portretul artistului în tinerețe:* „Și-acum, încotro ?"

NICOLAE BALOTA

Lui *Jean Beaugeois*

Istoria romanului modern

AVENTURA ROMANULUI OCCIDENTAL

Acum, la mijlocul secolului al XX-lea, romanul a devenit cel mai răspîndit mod de expresie literară. Altădată divertisment și facilă potolire a imaginației sau a sentimentalității, el exprimă astăzi acele intenții, responsabilități și neliniști proprii odinioară epopeii, cronicii, tratatului moral, misticii și, într-o anume măsură, poeziei. Pe de altă parte, prin vasta sa răspîndire, romanul reprezintă, sub aspect social, instrumentul de comuniune literară al celor mai deosebite straturi ale publicului: *Război și pace* sau *Condiția umană*, numai ele, permit întîlnirea dintre cel mai exigent și cel mai lipsit de pretenții cititor...

În roman, occidentalul modern va găsi *tot:* tot ce a inventat și tot ceea ce-l depășește, cu alte cuvinte își va găsi propriul său destin. Romanul oferă fiecărei familii de spirite hrana predilectă: spiritelor pozitive — studiile sociale, alimentate astăzi de interesul pe care îl trezesc țările în curs de dezvoltare; sufletelor sensibile — jocul crud și delicat al analizei psihologice, reînnoită în secolul al XX-lea de cufundarea în adîncurile abisale; chiar și polemiștilor — prilejul unei angajări în actualitate; omului care are instinctul propriului său destin — o perpetuă interogare asupra condiției umane sau inumanității lumii; și, de asemenea, tuturor deopotrivă, deliciile infantile ale povestirii patetice, ale aventurii și basmului. Confesor, comisar politic, guvernantă, ziarist al faptului de actualitate, mag și ezoterist, romanul joacă orice rol într-o artă universală ce tinde a se substitui tuturor artelor literare și care poate constitui în zilele noastre o formă generalizată de cultură: „Fie că aceasta ne place sau nu, romanul este și va rămîne multă vreme modalitatea literară cea mai

gustată de marele public. Vitalitatea lui nu este egalată decît de propria-i plasticitate, iar varietățile cele mai insolite, cele mai abstracte, cele mai obscure, proliferează astăzi pe vechiul trunchi romanesc."[1]

Seducția și caracterul ambiguu al artei romanești se datorează faptului că romanul oferă în același timp atracția puternică a unei „istorii" și imensul registru de rezonanțe psihologice, sociale, ontologice, estetice, simbolice pe care le poate implica respectiva istorie. Datorită dualității amintite, cititorul contemporan se simte, cîteodată, sfîșiat. Numai o istorie a romanului — sau, mai degrabă, a inspirațiilor romanești — poate realiza bilanțul acestei duble atracții, acestui dublu farmec.

* * *

Istoria romanului modern este o istorie a impudorii. În celelalte arte — chiar figurative — cele mai tainice pulsații ale conștiinței individuale sau colective sînt sublimate într-o formă simbolică sau decorativă. Dar, ca și miniatura, romanul implică arta amănuntului... De la originea sa — o povestire oarecare, grandioasă sau familiară —, romanul a evoluat constant spre o materie din ce în ce mai bogată, dar și din ce în ce mai intimă. Intimitatea fiecărui ins, cea mai profundă, cea mai clocotitoare, cea mai secretă, iată abisul care, de la sfîrșitul secolului al XVII-lea, și-a exercitat atracția asupra romanului occidental. Supus în mod inconștient acestei fascinații și dăruindu-i-se cu satisfacție, cititorul adoptă bucuros rolul de vampir care transformă lectura unui roman într-o plăcere sadică ; este de ajuns ca această plăcere să-i fie refuzată, pentru ca romanul să i se pară „rece".

De la Rousseau la Mauriac sau la Nathalie Sarraute, trecînd prin Dostoievski, această tendință devine obsedantă, amețitoare. Arta romanescă este o artă de ex-

[1] Pierre de Boisdeffre: *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui,* Le Livre contemporain, 1958, p. 215.

plorare sau de indiscreţie, „scriitorul bun însoţindu-ne în cunoaşterea şi exprimarea acelei părţi din viaţa noastră care, la prima vedere, pare incomunicabilă“ [1].

Totuşi, indiscreţia romanescă — acel flux ameţitor al romanului — nu ţine atît de natura senzaţiilor sau sentimentelor, chiar dacă ele nu pot fi înţelese sau sînt impudice. Ceea ce vrea, în chip obscur, *sadismul* romanesc, şi asta pentru prima oară în civilizaţia noastră, este să pătrundă în inima citadelei, în „conştiinţă“ ; în acel vid sub tensiune pe care fiecare om îl găseşte în adîncul său, gustul acela searbăd din fundul gîtului, afluxul incert de emoţii şi gînduri, acea grămădire de amintiri inutile, acea dezolare, acea singurătate pe care Sartre le-a descris cu concreteţe în *Greaţa*. Cu viaţa pe care am trăit-o, rămînem, cu toţii, nesfîrşit de săraci. Credem însă că *pătrunzînd* în conştiinţa vecinului, în conştiinţa imaginară a unui erou de roman, vom găsi un ajutor şi o revelaţie... Iată ce ne face să ne aruncăm asupra acestor cărţi atît de repede aruncate, pe care le numim romane.

Romanul este deci o boală a romanului. Este de asemenea o boală a omului, a acelui om căruia nu-i *ajunge* conştiinţa sa, căruia trebuie să i se ofere tentaţia de a viola alte conştiinţe şi de a trăi alte vieţi, pentru a-şi da seama dacă există vreuna, chiar imaginară, la care să se oprească... *Romanul este un substitut al morţii :* vrea să fixeze un destin, oricare-ar fi, dar să-l fixeze în sfîrşit !... Să o spunem la ureche : romanul a înlocuit ideea de eternitate ; el este un erzaţ mereu reînnoit al acesteia.

* * *

Iată paradoxul genului romanesc. La origine şi în definiţia sa cea mai simplă, el corespunde unei exigenţe „literare“ elementare : o „istorie“, o naraţiune, o po-

[1] Georges Duhamel : *Essai sur le roman*, M. Lesage, 1925, p. 34.

veste, nimic altceva decît puțină imaginație, o „ficțiune", cum spun americanii... Dar, după cîteva secole de evoluție, îmbogățit cu noi intenții, el răspunde unor cerințe infinit mai tainice, mai intime, mai profunde.

E limpede, așadar, ce anume s-a întîmplat : părăsind treptat „formele fixe", literatura occidentală și-a concentrat în secolul al XX-lea aproape toate intențiile, posibilitățile, căutările, chiar ezoterice, într-o formă literară care era absența însăși a formei, într-un gen-pretext, care se bucura în același timp de o mare răspîndire. La origine, el nu manifestase nici una din aceste ambiții estetice, sociale, metafizice, neavînd altă pretenție decît să desfășoare pînă la capăt istorii, episoade, aventuri... Romanul este un gen literar superficial (vulgar în Antichitate, disprețuit pînă în secolul al XVIII-lea), care s-a îmbogățit cu intenții străine de esența sa.

O istorie a romanului modern n-ar putea decît reuni aceste două tendințe, relevînd, în evoluția genului, implicațiile lor reciproce : îmbogățirea romanului prin tot ce nu era roman. N-am vrut, cu toate acestea, să fac o dare de seamă, ca un istoric, asupra condițiilor de evoluție ale unui gen ; am încercat doar să adun „vocile romanului" din a doua jumătate a secolului nostru.

Deci, nu de istorie literară va fi vorba în lucrarea de față. Ci doar de captarea, în prezent și într-o recapitulare a prezentului, a multiplelor ecouri ce răzbat pînă la noi de la această formă de cultură și de expresie care este, și a fost, romanul. Vocii prezentului îi vom lăsa propria ei amploare, neezitînd să acordăm primul loc contemporanilor. Romanul secolelor trecute nu va fi nici el neglijat în măsura în care constituie, pe modulațiile actualității, un zgomot de fond ce nu poate fi eliminat ; pentru nici un cititor romanul nu se reduce la o creație literară a vremii sale. Se întîmplă ca Dostoievski să fie preferat celui mai recent „premiu literar".

Tot astfel, nu vom putea reduce *prezența* actuală a romanului la studiul tradițional al unei literaturi „naționale" : cititorul francez de azi îi citește atît pe

Dostoievski, Joyce sau Durrell, cît și pe Proust sau Malraux, iar în Occident abundența traducerilor a făcut din cultura romanescă o cultură internațională. Totul ne-a îndemnat să ținem seama de ansamblul romanului european — englez, german, italian, spaniol, de pildă — pe care-l citim cu ușurință în traducere sau în original, și să lăsăm deoparte romanul american, rus sau hispano-american : ele s-au dezvoltat în cadrul unor lumi foarte diferite de a noastră din punct de vedere social și intelectual, istoria lor neputîndu-se confunda cu aceea a romanului european.

* * *

Datorită editării textelor relativ vechi, datorită multiplicității traducerilor, cititorul de romane înregistrează astăzi vocile trecutului și ale prezentului, cele din țara sa și dinafara ei. Ne putem imagina cu ușurință un cititor care „captează" simultan, pe „radarul" său, călătoriile lui Jacques Massé, epopeile naturaliste ale lui Thomas Hardy și ultimul roman la modă în cercurile pariziene.

Pentru cititorul ce încearcă să-și pună la punct aparatul de recepție a imaginilor romanești, criticul nu este decît un specialist în recepție corectă, în sintonizare : un tehnician al radarului care învață să citească cu mai multă precizie pe acest ecran : ecran atît de sensibil, încît trecutul și prezentul se suprapun, unul explicîndu-l pe celălalt. Propun aci pur și simplu o incursiune în această artă a „sintonizării", a „reglării".

În privința marilor romancieri din trecut și din prezent, a multiplelor tendințe ale romanului, în această *Istorie a romanului modern* am dat definiții artistice precise și, sper, un sistem de „reperaj". Să nu se caute alte precizări inutile. Am vrut să-i evoc pe toți romancierii vii, care pot fi auziți, prin ceea ce le definește

viaţa, prin ceea ce le marchează prezenţa, în aşa fel încît să fie lesne de recunoscut, şi, la nevoie, cititorul care nu-i ştie să-i poată omologa, situa, selecta sau respinge. Am vrut să le dau viaţă prin evocarea rapidă a unei opere, printr-un citat...[1] Zola, Nathaniel Hawthorne, Lawrence Durrell sînt definiţi prin sensibilitatea şi părerile lor... Aci nu vor putea fi însă găsite, ca în manuale, biografia şi lista completă a operelor... N-ar fi prea cinstit ca, din aproximativ şase sute de pagini, trei sute să fie recopiate după o lucrare enciclopedică. Această materie pur şcolărească se află în orice dicţionar. Cu riscul de a trimite cititorul la manuale, nu am reţinut decît inspiraţia romanescă, culoarea, tonul şi ritmul unui autor sau al unui roman.

În sfîrşit, în zilele noastre analiza literară are adesea drept obiect problemele creaţiei : raportul dintre operă şi autor, dintre autor şi timpul său, ca şi cum — supravieţuire a pretenţiei „ştiinţifice" pe care o au studiile literare — esenţial ar fi să explici şi să reconstitui geneza operei literare. Pentru a deschide căi largi romanului universal, am preferat să studiem aci felul în care se înfăţişează opera şi atitudinea pe care o solicită ea din partea cititorului. Fenomenologiei creaţiei i-am substituit fenomenologia raporturilor dintre operă şi cititor.

În limitele istoriei literare, dar şi printr-o evocare unde limitele şi liniile sînt şterse şi îndepărtate, putem, străbătînd diversitatea unui gen hrănit cu tot ce îi este străin, retrăi aventura romanului occidental. Născut o dată cu omul modern, a evoluat o dată cu el. Istoria unui gen literar se confundă aproape cu istoria noastră sau, cel puţin, cu destinul nostru.

[1] Conform unei uzanţe elementare, nu voi aminti în note decît lucrările din care citez una sau mai multe fraze.

PARTEA ÎNTÎI

FORŢELE DE CREŞTERE

I

ROMANESCUL PRIMITIV: DE LA BAROC LA EMOȚIE ȘI LA IMPUDOARE

Originile: „miraculosul" baroc, lumea iluziei și romanul prețios. — De la baroc la burlesc, Charles Sorel și André Gide. — O formă de antiroman: Voltaire și Gide. — Un prim realism: memorii și călătorii. — Furetière și Lesage, picarescul ușor. — Pudoarea clasicilor și ipocrizia simțurilor. — Cultul emoției: Richardson și Rousseau, Manon Lescaut *și romanul patetic. — Marivaux și romanul șmecheresc*[1]*. — Spre analiza intimă: Benjamin Constant, impudoarea psihologică. — Romanul intim și secretele inimii, de la Benjamin Constant la Nathalie Sarraute. — Adîncurile conștiinței și romanescul interior. — Secolul al XIX-lea: un intermediu realist.*

Nu trebuie să credem, bizuindu-ne pe manuale, că în secolul al XVII-lea romanul numit „prețios" a fost doar „galant". *Marele Cyrus, Clélie, Polexandre* de Gomberville, *Zayde* de doamna de La Fayette (sau de Segrais), sînt mai degrabă feerii cu aventuri decît romane de dragoste. Desigur, Artamène e îndrăgostit de Mandane, asemeni lui Mazare, asemeni prințului de Asiria, iar Mandane va rămîne inaccesibilă pe tot parcursul celor zece volume... Dar, mai mult decît de dragoste, cele zece volume ale *Marelui Cyrus* sînt pline de expediții, lupte, naufragii, alianțe făcute și desfăcute, trădători și trădătoare, întemnițări, evadări, fără să mai socotim toate jocurile de spațiu și de timp, cum ar fi scrisoarea furată și de cincisprezece ori rătăcită înainte

[1] *Le roman fripon* în original. (N. trad.)

de a ajunge la destinaţie ; Claudel a reluat această temă în *Pantoful de mătase*, cu „scrisoarea către Rodrigue". Numeroase episoade aparţin unui „miraculos grotesc", claudelian şi el. În *Marele Cyrus* se întîmplă ca, într-o luptă navală, oamenii lui Artamène să se repeadă voioşi la abordarea corăbiei corsarului, în timp ce oamenii corsarului acţionează invers. Rezultatul luptei este că, fără cea mai mică împotrivire, aceşti vajnici marinari au făcut pur şi simplu schimb de corăbii... Or, în episodul amintit, autorul nu urmăreşte comicul...

Ceea ce urmăreşte el este acel „miraculos" ciudat, inepuizabil, fad şi uimitor, născut din nepotrivirile şi mai ales din complicaţiile vieţii. Ar fi de prisos să mai adăugăm că aceste romane sînt pline de confuzii, deghizări, travestiuri ; jumătate din numărul eroilor aparţin contraspionajului, fie că e vorba de război ori de dragoste. Exotismul intervine de asemenea : se pleacă în Barbaria, în Indii, fără ca toate acestea să dea naştere unui roman istoric, şi pe bună dreptate. În *Zayde*, nişte spanioli excentrici circulă de la Tarragona la Talavera, se bat, devin bandiţi ori şefi de armată ; eroul se îndrăgosteşte de o grecoaică (ce caută ea în Spania nu interesează), învaţă greceşte, în timp ce ea învaţă spaniola ; a doua lor întîlnire e o frumoasă pildă de bilingvism inversat... care îi face să-şi descopere dragostea reciprocă.

Aşa s-a născut, din dorinţa de a încînta, *o lume cu sertare*. Oricare ar fi fost eroul, un *hidalgo* înfruntîndu-i pe sarazini sau un războinic roman înveşmîntat în prinţ de Condé, o intrigă amoroasă, omisă uneori timp de un volum întreg, conducea „romanul" pe parcursul a zece sau şaptesprezece tomuri, servind doar drept pretext ; aventurile se năşteau unele din altele, se înlănţuiau şi se încîlceau : vuiet de luptă, plînsete de îndrăgostiţi, răpiri, călătorii, *quiproquo*-uri etc. Naraţiunea era de altfel mereu întreruptă de povestirea aventurilor unor

personaje secundare. Exista însă aci o pasiune a imaginației [1].

Firește, aceste lucrări nu se pot citi. Personalul lor, extrem de aristocratic și de lipsit de haz, este artificial. Limba lor nu e a noastră, ba e chiar contrariul ei : discursuri (pe șapte pagini) în loc de dialoguri. În sfîrșit, temele care ațîțau pe atunci imaginația sînt pentru noi cu desăvîrșire perimate, atît în natura cît și în forma lor. Despre farmecul cuprins în ele nu ne putem face o idee decît atunci cînd ne sînt rezumate [2].

[1] Acest roman baroc s-ar bucura, într-o istorie literară completă, de o lungă preistorie. „Romanul" este, în Europa, începînd din secolul al XIV-lea, transcrierea în proză și continuarea „în serie" a aventurilor romanești versificate, aparținînd stilului epic : „cîntecele de gesta" și, în special, „romanele de curte" (în versuri), ca *Tristan și Isolda, Ciclul Mesei Rotunde* sau *Ciclul Graalului* (secolul al XIII-lea). Legende naționale (cîntecele de gesta) ori mistice (căutarea Graalului), aceste teme ale imaginației își pierd savoarea cînd sînt transpuse în „romane" în proză. Regăsim toate „ticurile" romanului-foileton : eroi invincibili, modești și viteji, aventuri interminabile, neînțelegeri, cochetării și relații sentimentale între eroi și eroine etc. Spaniolii *(Amadis de Gaula)* și italienii (revenind la vers și la genul nobil prin Ariosto și Tasso) reîmprospătează aceste „foiletoane" romanești, sentimentale și eroice, provocînd astfel reînvierea lor și în Franța.

Romanul baroc al secolului al XVII-lea este ecoul, de zece ori repercutat de amatorii „romanului-foileton", de la o țară la alta, al marilor legende istorice și mistice ale Evului Mediu, degradate treptat într-o serie de aventuri răsuflate și sarbede. Este vorba deci (sub o formă decadentă, adică destinată exclusiv „desfătării" publicului și „rodată" cu grijă potrivit imaginației acestui public aristocratic și burghez) de ceea ce constituie *originea* imaginației romanești în Europa. Foiletoanele inspirate din romanele cavalerești au fost neîncetat rescrise, readaptate, publicate și citite intens, din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVIII-lea.

[2] Excelente și vioaie rezumate în André Le Breton : *Le Roman au XVII^e^ siècle*, Hachette, 1890.

Această lume romanescă era *o lume a iluziei.* Nimic nu-i real, lucru cunoscut, dar tocmai asta plăcea. Perşi, romani sau sarazini potrivit ficţiunii, dar contemporani ai doamnei de Sévigné prin gusturi şi limbaj, aceşti eroi aventuroşi îşi îmbracă în fiecare dimineaţă „armura", iar în lupte se pricep să „ocolească lovitura de lance". Trebuie să ştim o dată pentru totdeauna că este vorba de personaje din Ariosto şi mai ales din Tasso, făpturi de feerie, şi nu oameni reali. De altfel, ei se exprimă prea bine pentru a fi aşa.

Romanul baroc trebuie să fi avut farmecul său şi anume acela al libertăţii : imaginaţie *pură,* în afara *adevărului* şi *realităţii.* El datorează această totală gratuitate faptului că s-a născut orfan, fără naşi, fără protecţii. Nu beneficia de nici una din acele tradiţii, acele convenţii ori imitaţii ale Antichităţii care constituiau pecetea celorlalte genuri : „Romanul (...) nu se leagă aproape prin nimic de Antichitatea clasică : e autohton ca şi arhitectura gotică, e «roman»" [1].

Romanul baroc marchează un „grad zero", un punct de plecare al romanului. E „romanul fără calităţi", istorie imaginară pînă la dezgust, seducătoare şi romanescă pînă la saţietate : imaginaţie liberă.

Liberă să ofere cititorilor acele nimicuri care le plac, fără să-i mai pese de altceva. Este *opiul romanesc,* marfă prea puţin apreciată chiar de criticii vremii, dar, cu toate acestea, universal vîndută. Într-o oarecare măsură, diversele forme ale romanului-foileton, apoi ale romanului „de gen" (de aventuri, sentimental, poliţist etc.) i-au succedat : este vorba, întotdeauna, de a oferi o doză de imaginaţie romanescă brută, de altfel în cadrul unor anumite deprinderi ale publicului.

* * *

[1] Albert Thibaudet : *Réflexions sur le roman,* Gallimard, 1938, p. 114.

Romanul baroc ne interesează prin momentul în care se *descompune*. „Barocul", exces de imaginaţie solipitoare şi fadă, are valoare datorită problemei pe care descompunerea sa o pune : lupta acerbă, ironică, scrîşnită, între sărăcia realului şi furia înăbuşită a imaginaţiei readuse la real.

Încă din secolul al XVII-lea, această dramă fusese trăită în Franţa de Charles Sorel, un fel de Léautaud miop şi independent, care nu a vrut să participe la feeria neverosimilelor atît de gustată în epoca sa.

Păstorul extravagant vrea să fie o caricatură a romanelor eroice şi galante. În acest roman ambiguu, dragostea şi aventura nu se desfăşoară nici în Algeria, nici în Indii, ci pur şi simplu la Saint-Cloud. Totuşi, aventurile lui Lysis, Charite, Adrian, deşi cuprind episoade în care Romeo cade de pe scară şi primeşte o oală de apă în cap, nu constituie un mai puţin exaltant şi neverosimil *imbroglio* de peripeţii mereu reînnoite, *in plină frenezie a invenţiei*. Sorel imaginează un „contrapunct" grotesc al eroilor la modă, dar în această caricatură subzistă esenţialul genului : încîntarea imaginaţiei. Şi cînd, la sfîrşitul romanului, Lysis renunţă la travestiuri, la galanterii, la eroism, pentru a descoperi că nu e decît un biet nenorocit, rămine năuc şi descumpănit. Satirizînd iluzia, Sorel manifestă fără voie un regret pentru farmecul ei.

Nu-i tocmai acesta cazul lui *Don Quijote* ? Satiră la adresa iluziei cavalereşti, *Don Quijote* n-ar fi existat fără romanele cavalereşti [1]... Bătîndu-şi joc de iluzia lui Quijote, Cervantes participă totuşi la iluzia secolului său...

Feeria barocă se transformă astfel în *feerie cinică*, luptă neîncetată între imaginaţie şi ironie. Bucuria romancierului naiv — autorul lui *Amadis de Gaula* sau al lui *Pharamond* — consta în a înlănţui episoade mai

[1] Vezi Miguel de Unamuno : *Vida de don Quijote y Sancho*, 1905.

mult sau mai puţin incongruente, mereu reînnoite, niciodată cu totul noi. Din clipa în care nu mai credem în acest *joc*, îi substituim o parodie ce constituie una din formele cele mai neliniştitoare ale artei romaneşti.

Păstorul extravagant de Sorel, *Candide* de Voltaire, *Pivniţele Vaticanului* de Gide, în loc să se întemeieze, ca *Marele Cyrus*, pe eroi şi pe o viziune a vieţii plină de miraculos şi de iluzoriu, stau la polul opus al acestor postulate. Desigur, omul ar voi să fie eroic, dar, în realitate, e o paiaţă care se crede erou sau care e pusă să joace acest rol : „Cu desăvîrşire uluit, Candide nu-şi dădea încă bine seama cum de era un erou". Şi se ştie că, în cele din urmă, Candide s-a ales cu nişte lovituri la spate, în timp ce şase mii de bulgari şi zece mii de avari au fost omorîţi...

Aventurile din *Candide*, din *Zadig*, cele din *Călătoriile lui Scarmentado* sînt contrariul aventurii, negarea farmecului romanesc, neputinţa omului de a deveni interesant altfel decît în derîdere. Remarcabil e „spiritul" autorului, nu „eroii romanului". Personajul principal din *Candide* nu e nici Candide, nici Pangloss, nici Martin, e Voltaire. La fel, personajul principal din *Pivniţele Vaticanului* va fi André Gide...

Fiindcă acest antiroman (ce alt nume să-i dăm ?) s-a născut o dată cu Sorel, din descompunerea barocului, tot aşa cum mai înainte, din nebunia romanelor „cavalereşti" se născuse Cervantes, maestrul genului, care a ştiut să-i confere dintr-o dată un suflu patetic echivoc. Cînd, nu mult după sfîrşitul secolului al XIX-lea „romanul de observaţie psihologică şi realistă" va ajunge, la rîndul său, aproape de descompunere, ironia antiromanescă se manifestă din nou în sotisa lui André Gide.

Tot aşa cum Sorel, iar apoi Lesage şi Voltaire nu recunoşteau superioritatea iluziei asupra vieţii, Gide nu recunoaşte — ceea ce este acelaşi lucru — superioritatea vieţii asupra iluziei şi arată că viaţa, atunci cînd nu este o poveste minunată, e o farsă... În *Pivniţele Vaticanului*, Julius de Baraglioul, Arnica Péterat, Amédée

Fleurissoire, ca şi Lysis din Sorel, sînt nişte cobai groteşti care, luînd trăsăturile lui Protos sau Lafcadio, sînt supuşi de Gide unei serii de experienţe de patafizică. Convingerile lor seamănă cu viciile lor, naivităţile şi aventurile lor sînt la fel de caraghioase ca acelea din *Păstorul extravagant*. După cum, la Sorel, Catherine, slujnica, se credea „păstoriţa" Charite şi nu era decît o marionetă în mîinile unui autor satiric, tot aşa Anthime Armand-Dubois se credea savant şi ateu, dar rămîne o paiaţă în mîinile lui Gide, care se amuză făcîndu-l să se convertească şi desconvertească. Totul e extravagant din principiu în *Pivniţele Vaticanului*, intriga mai ales, care, înainte de orice, vrea să nu fie luată în serios. Acest roman comic nu are nimic dintr-o sotisă, dar are totul din acea parodie a romanului inventată de Charles Sorel în Franţa, cu două secole şi jumătate mai devreme. Doar Flaubert s-a gîndit la ea în secolul al XIX-lea, în *Bouvard şi Pécuchet*.

* * *

Dar, de la sfîrşitul secolului al XVII-lea pînă la începutul secolului al XX-lea, romanul se îmbogăţeşte încărcîndu-se de „adevăr". El renunţă a fi *poveste*, năzuind să devină observaţie, confesiune, analiză. Nu va mai fi apreciat decît potrivit cu ceea ce pretinde : a zugrăvi omul sau o epocă istorică, a revela mecanismul societăţilor şi, în *cele din urmă*, a pune problemele scopurilor ultime [1].

Imaginaţia nu mai este suficientă, şi nici plăcerea invenţiei. La începutul secolului al XVIII-lea, Courtilz de Sandras, de altfel succesor al lui Bussy-Rabutin, înlocuieşte eroii mitici prin personaje reale. El publică

[1] Pentru a urmări îmbogăţirea genului romanesc de-a lungul secolului al XVIII-lea, s-ar putea lua tot atît de bine drept exemplu romanul englez. N-am vrut să îngreuiez evocarea acestei perioade, acum îndepărtate, şi, neavînd intenţia să fac o operă enciclopedică, în cele mai multe din exemplele mele m-am mărginit la Franţa.

Memoriile contelui de Rochefort, ale lui Colbert, ale ducelui de Rohan sau ale lui d'Artagnan. Alexandre Dumas, se ştie, le-a cercetat, socotindu-le autentice. Relatări apocrife, dar verosimile, din viaţa personajelor istorice, aceste lucrări ilustrează gustul pentru „realitate“, fie ea chiar falsă. Din această clipă romancierul capătă obiceiul de a-şi prezenta cartea drept un manuscris pe care l-a descoperit şi care cuprinde o relatare originală. Marivaux şi Prévost au fost constrînşi să acţioneze aşa, deşi nimeni nu i-a crezut.

Interesul îl vor stîrni nu numai oamenii, ci şi moravurile, „descrierea“ exactă, peisajele, ţările îndepărtate. Relatările călătoriilor invadează romanul. Jacques Massé publică în 1710 ale sale *Călătorii şi aventuri*, preludiu la *Robinson Crusoe* şi la *Candide*, Prévost îl trimite pe Cleveland să viziteze triburile abaquizilor din America, ajungînd să dea chiar mostre din vorbirea lor. Cît de mare va fi mai tîrziu admiraţia pentru evocările exotice ale lui Bernardin de Saint-Pierre, apoi ale lui Chateaubriand ! Şi, după călătoria rituală în Orient a tuturor romanticilor, după aventurile sufletului barrèsian în faţa Orontului, la Veneţia, la Toledo, întregul turism de cursă lungă al lui Loti şi Claude Farrère ! Romanul se hrăneşte cu propriul său decor.

Pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea el nu va face altceva decît să *cucerească noi posibilităţi care, încetul cu încetul, îl vor stînjeni :* locurile, cadrul, societatea, moravurile, intriga, caracterele, *drama,* rezonanţa socială, semnificaţia spirituală.

Astfel îmbogăţit, romanul a apucat iute pe două căi, zugrăvirea societăţii şi adevărul psihologic. Două cuceriri, dar şi două ipoteci : din clipa în care va fi obligat să fie „veridic“ în crearea „caracterelor“ şi a universului social, romancierul va risca să nu poată face nimic în afara acestor două reguli impuse de şcoală. Este adevărat că acest moment va veni abia către 1850...

* * *

Pentru un public burghez era o adevărată tentaţie să încerce a-l recunoaşte pe negustorul din colţ în vreun personaj de roman. Furetière îi va da această satisfacţie, al său *Roman burghez* evocînd amabil şi ironic oamenii din propriul lui cartier. De alfel Sorel şi Scarron i-o luaseră înainte, aducînd în scenă, în locul „eroilor de roman", oameni „schiţaţi pe viu": avocaţi de provincie, lachei, căruţaşi. În secolul al XVII-lea, romanul sărac în imaginaţie nu se deosebeşte de mica povestioară morală, în ceea ce priveşte plăcerea de a-l vorbi de rău pe celălalt şi de a-l vedea exact atît de grotesc precît este. Iată, deci, o nouă intenţie a romanului: să fie o „zugrăvire" şi o satiră distractivă, cu un pic de maliţie.

Ea a fost o mană cerească pentru scriitorii numiţi „picareşti". *Gil Blas* al lui Lesage, pe lîngă alte vreo trei sute de episoade, face caricatura unui medic binecunoscut la Paris ori a unui episcop nu mai puţin cunoscut în Franţa. N-are importanţă faptul că această caricatură e exagerată, că romanul se petrece, teoretic, în Spania. Plăcerea de a cleveti e omenească, ea se manifestase mai înainte în epigramă sau în „anecdota picantă"; romanul nu face decît s-o preia.

La început, un povestitor superficial, glumeţ şi răutăcios, istorisea farse mai mult sau mai puţin „bune", unde fiinţele omeneşti sînt nişte marionete comice, tratate de altfel într-o manieră realistă. Sînt vechile povestiri populare, cu ţărani naivi şi ţărani vicleni, cu femei afurisite. Apoi arta mai rafinată a Margueritei de Navarre, în al ei *Heptameron* inspirat din Boccaccio, realismul dramatic al lui Bandello, abilitatea şi drăgălăşenia lui Bonaventure des Périers şi a lui Noël du Fail. Fără nici o îndoială, Rabelais domină tot acest secol al XVI-lea, dar *Pantagruel* — care este de pe acum, cu trei sau patru secole înainte, romanul atotcuprinzător — reprezintă, pentru veacul lui, o excepţie.

În secolul al XVII-lea totul se rezuma la povestire şi, în ciuda — uneori — a fineţei lor, personajele continuau să joace rolul eroului unei farse pitoreşti. Uni-

versul lui Scarron se reducea la nişte fantoşe — foarte reale de altfel — văzute de un comper ironic; o trupă de comedianţi zdrenţăroşi soseşte la Mans: „Un locotenent de poliţie (...), pe nume La Rapinière, îi opreşte şi îi întreabă cu o autoritate de magistrat cine sînt (...). Convorbirea se termină cu cîţiva pumni şi cîteva înjurături de Dumnezeu care întîmpinară căruţa: valetul tripoului îl bătuse pe căruţaş (...) fiindcă boii şi iapa se înfruptau prea în voie din grămada de fîn din faţa porţii."

* * *

Totuşi, în acelaşi secol, marioneta comică amintită devine mai bogată în sentimente, încă de la Honoré d'Urfé, de pildă. Şi ce mult a însemnat această nouă dimensiune care creează romanul psihologic!

Cucerirea era însă prematură. Pentru a cuteza explorarea fără complexe a bogatei şi impudicei lumi a sentimentelor va fi nevoie de încă cel puţin două secole. De la Honoré d'Urfé pînă la Laclos, Stendhal şi Dostoievski, o întreagă societate pudică, stingherită de mondenitate ori de ipocrizie morală — societatea contra-reformei — duce o plină de delicii, ipocrită şi plicticoasă luptă împotriva bogăţiei literare pe care a descoperit-o. Nici nu s-a constatat bine că *actele* omului, materie elementară a invenţiei romaneşti, sînt dublate de *sentimente*, senzaţii şi neînţelegeri reciproce, voite sau nu, între două conştiinţe umane, şi iată că societatea se şi înspăimîntă de această nouă posibilitate şi, asemeni falselor fecioare, încearcă să se bucure de farmecele ei, dar nu pe de-a-ntregul, ci trişînd. Tocmai acest fals complex face ca, inevitabil, pentru cititorul secolului al XX-lea, *Astreea* şi chiar *Principesa de Clèves* să fie destul de greoaie.

Era deci o nouă lume: senzaţiile, conştiinţa şi jocurile ei, „pasiunile". Ele au fost falsificate însă din pudoare. Mai întîi, „analizînd" sentimentele şi trans-

formîndu-le în cazuistică ori în retorică (cum au făcut autorii romanelor de curte). Iat-o pe Bélinde, ale cărei simțuri au fost tulburate de Célion, dar care socotește că e cuviincios și abil (să reținem fericita coincidență) să ascundă aceasta prietenei sale Amaranthe și chiar lui Célion : „Bélinde fu emoționată, dar nu se schimbă (...). Mila (termen atît de ipocrit pentru a exprima senzațiile pe care le încearcă în fața celui iubit !) era cît pe-aci s-o învingă. Deși durerea lui Célion îi pricinui multă mîhnire, pentru ea însemna totuși o mulțumire fără egal de a se ști iubită într-atît de cel pe care-l iubea mai presus de orice. Și poate că asta ar fi putut înrîuri întrucîtva hotărîrea sa, dacă n-ar fi voit să spulbere orice bănuială a Amaranthei cum că ea ar suferi, ba mai mult, că l-ar iubi pe acel păstor și ar fi iubită de el." Își înăbuși deci mila[1]... Cîte optative și cîte eufemisme ! Suferi de o „boală" dacă încerci o aprindere a simțurilor, iar sentimentele (atît de puerile, fie vorba între noi) ale Bélindei sînt îndeajuns de complexe pentru a nu fi atît de des puse la optativ. Toate aceste pudori se regăsesc la doamna de La Fayette, precum și la Rousseau.

Faimoasa *Principesă de Clèves* (1678) a introdus, în principiu, „verosimilitatea caracterelor" în roman. E drept că doamna de La Fayette a dat în acest roman o foarte puternică *coerență* caracterului fiecăruia dintre eroii săi, domnul și doamna de Clèves și domnul de Nemours. Ea aplica aci „psihologia" inventată de Corneille și de Racine, potrivit căreia *nici o reacție dată a unei ființe omenești nu este inexplicabilă*, vestind astfel viitorul roman „psihologic".

Iată întregul secol al XVII-lea : autenticului studiu asupra emoțiilor i se substituie jocurile de gramatică și de limbaj. Pătrunderea sinceră în lumea simțurilor e respinsă, creîndu-se o falsă lume a sentimentelor raționalizate și analizate, o lume a „pasiunilor" care sînt

[1] Honoré d'Urfé : *L'Astrée.*

denunțate. Toată lumea știe că Racine, așa cum o spune în prefețele sale, a zugrăvit pasiuni pentru a arăta relele pe care le aduc... Ipocrizia galantă și literară țesea o mantie peste acest secol.

Dar „adevărul" din frămîntările inimii sau ale spiritului n-a întîrziat să se impună. A putut plăcea la Marivaux — fără a se vedea aci o descoperire — grația și șiretenia acelui personaj care este Marianne. Această fiică a unor părinți necunoscuți, deși îndrăgostită de frumosul Valville, îl ocolește din „virtute", precum și datorită inegalității situației lor sociale ; ocolindu-l, ea urmărește să cîștige admirația mamei tînărului pentru frumosul ei caracter, și într-adevăr mama înnebunește după această fată atît de cinstită. Marivaux e, firește, destul de abil pentru ca acest calcul să nu fie calcul, această virtute să nu fie virtute, această cochetărie să nu fie cochetărie. De fapt, el descoperă cu subtilitate *ambiguitatea* oamenilor, și se joacă, se joacă magistral cu ea. Contemporanii lui nu-și dau seama, dar asta n-are importanță ; ei își dau seama de fapt, dar lucrul li se pare foarte firesc. *Viața Mariannei* e un roman nespus de tulburător, dar nici Marivaux, nici epoca sa nu-l înfățișează ca atare, fiindcă nu cred în roman.

Nu cred în el nici atunci cînd Crébillon-fiul transformă subtilitatea lui Marivaux în ștrengărie, rămînînd, la urma urmei, mai naiv. *Divanul* sau *Dragostele lui Zéokinisul* sînt mai degrabă jocuri psihologice — decît autentic erotice — consacrate micilor complicații pline de delicii care pot însoți chiar și dragostea vulgară.

* * *

Cultul emoției va schimba totul. „Prin roman, scria în 1761 Diderot, s-a înțeles pînă azi o țesătură de evenimente himerice și frivole a căror lectură era primejdioasă pentru gust și pentru moravuri. Aș vrea să se găsească un alt nume operelor lui Richardson care

înalță spiritul, mișcă sufletul, respiră pretutindeni dragostea de bine, și care se numesc tot romane." Ne e greu să pricepem astăzi ce anume înțelegea „virtuosul" secol al XVIII-lea prin „a înălța spiritul"; dar expresia „a mișca sufletul" ne lămurește: e vorba, de fapt, tot despre emotivitate.

Copioasele romane ale autodidactului Richardson, *Clarissa Harlowe* sau *Pamela*, sînt țesute îndelung, grosolan, solid, din intrigi familiale și rurale, zugrăvind moravurile și încîlceala relațiilor omenești; e prima *saga* modernă, saga unei familii sau unei povești, echivalentul a ceea ce va reprezenta în secolul al XX-lea *Jalna* canadiană a lui Mazo De La Roche. Se simte că autorul e „moral", și îl admirăm pentru că zugrăvește dramele și dezordinile. În *Clarissa Harlowe* se află faimosul seducător Lovelace. Iar *Pamela* are meritul de a fi, pentru prima oară, istoria unei cameriste.

Sub masca virtuții, se dezvoltă cultul emoției. Ajutat de agreabilul Bernardin de Saint-Pierre, cu inefabilul și fermecătorul *Paul și Virginia*, Rousseau nu-i adaugă nimic nou, în afara puterii de convingere a melodioasei sale retorici. *Noua Eloiză*, la fel de predicatoare ca romanele lui Richardson — ba chiar mai mult — împinge mai departe exaltarea sentimentului. E de ajuns ca Laclos, fără voia lui, în *Legăturile primejdioase*, să pună calculul în locul pasiunii naive. Nu este decît o contraprobă, un „negativ" în tonuri reci. Dar zarurile sînt aruncate, „romanul pasional" a intrat în uzul obișnuit sub numele de „roman psihologic".

Iată deci romanul împovărat de un nou lanț: trebuie să fie *emoționant*. Antoine Prévost, un călugăr benedictin secularizat cu îngăduință papală pentru a se consacra literelor, a introdus cu inocență în Franța, în nu mai puțin de o sută douăzeci de volume, povestea emoției și a psihologiei emoției. Să ne gîndim la acea scenă din *Cleveland* în care Cleveland, fiu natural al lui Cromwell (romanescul nu-și pierde drepturile) e însărcinat, de un tată neliniștit și urmărit de poliție, să pună la adăpost o tînără, Cécile, pe care o iubește în

taină şi care ar răspunde bucuroasă dragostei lui. O lungă călătorie, o misiune secretă..., dar, în fine, e vorba de doi tineri ; ghicim urmarea, foarte castă de altfel, dar, bineînţeles, echivocă. E aci o situaţie pe care ne-o înfăţişează astăzi orice tehnicolor, moştenitor al abatelui Prévost. Dar — dacă exceptăm corabia lui Tristan —, este o invenţie a secolului al XVIII-lea. Şi ce să mai spunem despre *Manon*, despre inegalabila Manon care a făcut să plîngă atîtea Margot, atîţia Musset şi atîtea bunici :

De ce Manon Lescaut, din prima-nfăţişare,
Atît de omenească şi-atît de vie pare
De crezi c-ai mai văzut-o, şi-i numai un portret?

Emoţia şi pateticul, care vor fi din ce în ce mai căutate în roman, impun „adevărul" reacţiilor omeneşti : o artă a mimării şi a delicateţei, în care autorul „creează" un personaj în mişcare. Aşa ia naştere arta de a închipui oameni mai „adevăraţi", mai asemănători lor înşişi decît în realitate. Această artă, se ştie, a devenit *regulă* a romanului, rămînînd şi în 1962 [1] unul din cele mai imperative criterii.

Ar fi greu să definim această impresie de „viaţă", dacă nu am reduce-o la faptul că personajul trebuie să *emoţioneze* şi să *intrige* puţin... dar nu prea mult, totuşi. Manon emoţionează fiindcă are reacţii neaşteptate, este nepăsătoare, agresivă şi lipsită de apărare ; apoi, pentru că ajunge la conştiinţa de sine şi la aceea a propriului ei destin.

Acest „adevăr" al romanului nu are deci nimic de-a face cu adevărul numit realism sau realitate... Confuzia a fost totuşi întreţinută, numindu-se „adevăr" ceea ce în realitate este *pateticul*... Plăcerea *emotivităţii* primeşte astfel cauţiunea unei false obiectivităţi.

* * *

[1] Anul în care a apărut prima ediţie a lucrării de faţă (n. tr.).

În mai puţin de un secol şi jumătate, se trece astfel de la romanul baroc (miraculos cu *Marele Cyrus*, burlesc cu *Francion)* la „romanul intim“ : de la emoţia abilă din Marivaux la pateticul din *Manon Lescaut*, apoi la fermecătoarea şi bogata istorie din *Noua Eloiză* şi, în sfîrşit, trecînd prin cîteva texte mai sofisticate ale lui Crébillon, Laclos şi Sade, la cruda şi dura „analiză psihologică“ din *Adolphe* al lui Benjamin Constant. Romanul s-a desprins de fabulă, de povestea naivă şi plină de nepotriviri, cu totul imaginară, pentru a trece la „analiză“, adică la subtila transcriere a *intimităţii umane, a conştiinţei, a interiorităţii.*

În această descoperire a indiscreţiei, impudoarea va juca un rol. Marivaux a pus cel dintîi sentimentele în formule elegante şi ambigue, care ajung să aibă izul unui jupon mototolit : într-o scenă din *Viaţa Mariannei*, o mică lenjereasă este răsturnată de o caretă pe cînd iese de la biserică. Coapsa rănită e îngrijită în acelaşi timp de un bătrîn medic şi de tînărul Valville care e vinovat de accident : chirurgul, „pentru a cerceta cît mai bine vătămătura, se apleca mult, fiindcă era bătrîn, iar Valville, conformîndu-se gestului, lua pe nesimţite aceeaşi atitudine, aplecîndu-se şi el mult, fiindcă era tînăr...“

Citat ştrengăresc, desigur, dar care ne dezvăluie ce însemna „adevăr“ psihologic în secolul al XVIII-lea : momentul în care e surprinsă, cu sau fără cochetărie, tulburarea senzuală sau emotivă. De altfel, toată sarea consistă aci în faptul că pacienta însăşi e cea care povesteşte întîmplarea...

Prin acest pasaj uşor picant, Marivaux reuşeşte de altfel mai mult decît să seducă cititorul : el traduce în termeni sensibili — pudoare sau indiscreţie[1] — ceea ce altădată nu era decît o poveste, o farsă... ; el aparţine momentului cînd romanul, sătul de *romanescul exterior*, de lungile aventuri eroice şi lipsite de haz, descoperă puterile *conştiinţei* şi ale reacţiilor ei.

[1] *Voyeurisme* în original.

Din acea clipă, romanul încetează a mai fi același „gen". Pe lîngă povestirea, pe lîngă aventura pe care o cuprinde, el devine o privire indiscretă, o analiză intimă. E gata să pătrundă, cu o violență abia reținută, in acest univers tulbure care e îndesinele individului, secretul conștiinței, amănuntul senzațiilor, micimea și măreția intimă a ființei omenești. „Romanul răspunde acelei curiozități a omului pentru om care poate merge, ca omul însuși, de la formele cele mai vulgare pînă la formele cele mai înalte."[1] Domeniu ce nu fusese încă violat de nici o altă artă, căci poezia nu îngăduia vizitarea sau exploatarea lui decît sub semnul unui lirism de bonton.

Încă reținut, strîns în corsajul limbajului ales și al unei psihologii mondene, „romanul intim", preromantic și romantic, de la Rousseau la Senancour și la Constant — fără să mai punem la socoteală cruda sfidare a lui Laclos —, traduce cu elevație, noblețe și insistență, măruntele detalii ale conștiințelor, ale micilor lor ezitări, calcule, slăbiciuni, tot ce în zilele noastre e evocat într-o manieră mai brutală, mai deșănțată, mai vizibilă.

* * *

Sub aparența unui studiu psihologic stăpînit și precis, sec și arzător, *Adolphe*, romanul lui Benjamin Constant, oferă acest amănunt al micimii omenești, această putrefacție a vieții psihologice, această jilavă și absurdă intimitate. E de ajuns, de pildă, să fie *evocați* doi amanți și dezgustătoarele lor certuri : „Cînd Elléonore mă găsea posomorît sau trist, se simțea mai întîi îndurerată, apoi jignită și, prin imputările ei, îmi smulgea mărturisirea oboselii, pe care aș fi vrut s-o tăinuiesc. La rîndul meu, cînd Elléonore părea mulțumită, mă

[1] Paul Gadenne în *Problèmes du roman (Confluences)*, Le Carefour, 1945, p. 219.

înfuriam văzînd-o că se bucură de-o situație pe care o plăteam cu prețul fericirii mele și îi tulburam această scurtă bucurie cu *insinuări* care îi lămureau adevărata mea stare sufletească. Ne atacam, deci, cînd unul cînd altul, aruncîndu-ne fraze piezișe, pentru ca după aceea să ne refugiem în protestări de ordin general, în vagi justificări și apoi să ne afundăm în tăcere." [1] Iată ceva spus în maniera epocii, ceva care poate părea distins și plictisitor. Cît de precisă e totuși cruzimea acestor două personaje care se mușcă și se otrăvesc !

Într-un roman contemporan, tratat în maniera dialogului, ar fi cam așa :

„Elléonore intră în salon fredonînd și nu puteam suporta să fredoneze.

— Ești veselă în dimineața asta ?

— Nu, nu sînt veselă. Cînt.

Am găsit de cuviință să-mi sting țigara pe care am strivit-o dinadins în scrumiera mare, de alabastru : Elléonorei nu-i plăcea să o folosesc atunci cînd nu aveam musafiri.

Cum se bucura de veselia ce părea s-o stăpînească, eu izbucnii :

— Povestea asta cu Mougin nu mai merge de loc. O să am plictiseli cîteva zile.

— Ne-am obișnuit cu asta.

O făcea dinadins, fără-ndoială. Dar a adăugat cu atîta inocență :

— Ești sigur că dacă telefonez la ora asta am s-o găsesc pe mica Denise, vînzătoarea de la florăria din colț ?

Eram iritat.

— Telefonează, dacă vrei.

— Ah, bine. Credeam că putem discuta fără să ne certăm.

— Nu mă cert.

[1] Benjamin Constant : *Adolphe*, trad. de Tudor Teodorescu-Braniște, Editura pentru Literatură Universală, 1964, pp. 101—102.

După o tăcere, am adăugat pe un ton puţin cam prea solemn :

— Te asigur, Elléonore.

Cum nu spunea nimic, am reluat :

— Cred că am să te las să te duci singură la soţii Marlot astă-seară.

Riposta ei fu vie, dar, trebuie să mărturisesc, lipsită de răutate :

— Credeam că-ţi plac cocteilurile. Te plîngi totdeauna de seri goale.

Am devenit grav. Trebuia. Nu mă puteam stăpîni.

— Elléonore, găsesc că sînt goale serile în care mă inviţi să răsfoiesc un roman, după ce am lucrat opt ore. Da, am lucrat. Clienţii, întîlnirile...

Elléonore răspunse liniştită :

— Cum vrei."

Fiecare epocă are într-un mod foarte evident stilul ei. Această traducere mai mult decît aproximativă şi voit vulgară din Benjamin Constant poate scoate la iveală ceea ce, într-un stil diferit de al nostru, „romanul psihologic" a descoperit la vremea sa şi ceea ce nu se deosebeşte decît prin *manieră* de această investigare mereu mai profundă a *intimităţii* omeneşti. „Noi avem impudoarea psihologiei, aşa cum cei vechi aveau impudoarea gimnasticii" [1], spunea Abel Hermant lui Frédéric Lefèvre. Romancierul satisface un sadism latent, închizînd un întreg destin într-o carte ; eroul e obiectul său, povestitorul îl stăpîneşte în întregime, îl studiază, îl întemniţează, îl supune la tot felul de experienţe : temnicer şi călău, în timp ce romanul devine un pat al lui Procust sau o cameră de tortură... E evident, de pildă, că autorul *Crinului din vale* o torturează pe doamna de Mortsauf, aşa cum Bourget îşi torturează ducesele sau micile actriţe. Doar Flaubert, inversînd procesul, se torturează pe sine însuşi...

[1] Frédéric Lefèvre : *Une heure avec... 1re série,* Gallimard, 1924, p. 180.

„Romanul intim" al lui Senancour, Musset, George Sand, chiar dacă păstrează un stil destul de distins şi sentimente puţin cam retorice, ţinteşte a reda nu o frumoasă aventură imaginară şi „romanescă", ci *secretele* fiinţei umane. Nu avem încă de-a face decît cu secretele „inimii". Dar dacă la Musset, *Confesiunea unui copil al secolului* este, ca şi *Ea şi el* la George Sand, pătată de complezenţă şi de lirism sentimental, *Crinul din vale* de Balzac e o analiză plină de cruzime prin moartea cumplită a doamnei de Mortsauf, iar admirabilul *Dominique* al lui Eugène Fromentin dezvăluie fără efecte facile sentimentele şi suferinţele...

* * *

Născut din legende, din aventuri epice şi cîteodată fantastice, romanul occidental a descoperit încetul cu încetul un „fantastic" extrem de complex şi fascinant : nici fapte, nici acte, nici „istorii", ci neliniştitoarea şi ciudata forfotă a lăuntrului omenesc. În decursul întregului secol al XIX-lea, exceptînd pe un Nerval sau un Lautréamont, el va rămîne supus *convenţiilor* : intrigă psihologică, coerenţă a „personajelor", patetică poveste de dragoste. Dar, o dată cu Proust, Joyce, Musil, Virginia Woolf, expresionismul german şi suprarealiştii, apoi şcoala numită a „noului roman", acest ***psihic*** literar încă romanesc şi sentimental va exploda... Evoluţia declanşată de Prévost sau Marivaux, interesaţi nu de ceea ce se petrece *cu* eroul romanului, ci, *în* eroul romanului, se transformă — bineînţeles după Laclos, după Sade, după Stendhal şi Dostoievski — în explorare feroce a lumilor proliferante ale senzaţiei, ale subconştientului, ale conştiinţei surprinse în dezordinea ei ilogică.

Această dezordine ilogică, această *materie elementară* a faptului omenesc, această conştiinţă violată şi dezgolită, ridiculă, iterativă şi obsedată, poate fi regăsită, de pildă, în faza contemporană a romanului intimist. *Plane-*

tarium de Nathalie Sarraute, de pildă, înfățișează o intimitate atît de bizară cum e obsesia acelei femei care, ore și ore întregi, pagini și pagini întregi de „roman", suferă, ca o maniacă pasionată de apartamentul ei, cînd zărește pe o frumoasă ușă de stejar găurile pe care niște muncitori neîndemînatici le-au făcut din greșeală. Ca și la Proust, este vorba de un „amănunt", și anume acel amănunt care face conștiința să se poticnească, o ațîță, o înnebunește, pilda însăși a ceea ce *alcătuiește* viața, viața adevărată, cea care nu are nimic comun cu eleganța povestirilor romanești, dar este total legată de furie, de speranță, de nebunie. Mai degrabă decît ce povestesc cărțile, priviți ce se petrece în *realitate*, sub o formă dezlînată, în mintea unei ființe omenești după ce niște tîmplari stupizi au stricat o ușă frumoasă de stejar: „Haideți, frecați împreună cu noi, găurile dispar... acolo totuși, dacă te așezi ceva mai la stînga, iată-le că se ivesc din nou... Frumosul stejar cu lustru și cu ape era scrijelit de mici cercuri afurisite, zadarnic voiai să le ascunzi, să le umpli cu ceară, să le freci, imposibil să le faci să lucească... Trebuie să încerci să le vopsești, sînt prea negre, să răzuim ceara, să reîncepem, să tăiem rondele de lemn pentru a reastupa găurile... dar cercurile cele mici din jur se văd cu ochiul liber, degeaba le freci...

Nimic de făcut, trebuie să renunțăm, trebuie să ne resemnăm, să uităm de toate astea, dar nu putem... Sîntem închiși cu toții aci, împreună cu ea, nu-i așa? Sîntem împinși de-a lungul unui coridor îngust și întunecat, fără ieșire, rătăcim la nesfîrșit, închiși împreună cu ea în acest sumbru labirint învîrtindu-ne roată...

Fiți fără teamă... Este un joc, o știți prea bine... Nici unul din noi nu riscă nimic. Inima se strînge cu delicii, îți vine să țipi, ca-n tobogan, cînd izbucnești în rîs dacă vagonetul coboară... Într-o clipă, dacă vă încearcă dorința, veți fi din nou la voi acasă, pe cînd ea va rămîne acolo pentru totdeauna, în această gaură

pe care şi-a săpat-o, prea firavă pentru a evada, unde va rătăci, se va roti la nesfîrşit." [1]

Aci sîntem invitaţi a ne lăsa în voia unei ameţeli: a conştiinţei în stare elementară, densă, hibridă, nebună. Să transpunem acest episod în stilul lui *Adolphe* de B. Constant: „M-a primit nespus de agitată şi necăjită din pricina unei reparaţii nereuşite a *comodei* ei. pe care o făcuse tîmplarul contelui X. Detaliile vieţii domestice aveau asupra Elléonorei un efect stingheritor, fapt care adăuga farmecului ei, nu lipsit de trufie, o asprime neaşteptată ce ar fi putut fi luată drept indiferenţă excesivă, dacă nu ai fi fost prevenit. Aerul ei rece şi preocupat m-ar fi mirat, dacă nu mi-ar fi mărturisit ea însăşi cauzele. A trebuit să se învingă pe sine pentru a răspunde amabilităţilor fireşti ale unui prieten şi, în timpul convorbirii noastre, o simţeam încă tulburată de gînduri vulgare pe care se străduia să le alunge. Îmi plăcea că Elléonore, înconjurată cum era de un cerc de oameni de vază, putea pune cîteodată pasiune în ceea ce face parte din viaţa casnică; această slăbiciune mi-o făcea şi mai scumpă. Totuşi, ardoarea discursurilor mele o impresionă. După ce îi reamintii de lungile săptămîni ale exilului meu, ea exclamă..."

Din nou multe optative, şi gata „scamatoria"! Ceea ce la Nathalie Sarraute e *subiect* de roman, nu poate fi decît incident domestic, pitoresc, în construcţia intrigii psihologice la Benjamin Constant. Nobila succesiune a „sentimentelor" acceptă furia împotriva tîmplarilor doar ca pe o neînsemnată „circumstanţă", preludiu al adevăratei conversaţii. În epoca noastră, dimpotrivă, intriga amoroasă şi continuitatea în evoluţia pasiunilor sînt sacrificate (mulţumită lecţiei lui Proust) „incidentelor".

Secolul al XX-lea a renunţat astfel, în unele cazuri, la artificiile şi convenţiile povestirii, pentru a pune

[1] Nathalie Sarraute: *Le Planétarium*. Gallimard. 1959, pp. 35—37.

în valoare numai și numai *incongruența*, incoerența și intimitatea conștiinței redusă la ea însăși, la fantasmele, la ezitările, la secretul ei... Mai degrabă decît „roman“ ori povestire, cartea este un poem despre misterele conștiinței.

Dar această conversiune fusese anunțată încă de romanul emotiv al secolului al XVIII-lea ; în pasiunea aceea ciudată care l-a îndemnat să neglijeze aventura în folosul curiozității intime, evenimentele — în favoarea sentimentelor, romanescul exterior — în favoarea romanescului lăuntric. Aveam de-a face aci cu o mare aventură, care începea cu o pasiune tulbure și indiscretă, oarecum sadică, pentru *detaliul* emoțiilor... Căci, în fine, care altă civilizație decît a noastră s-ar fi gîndit să exploreze, cu artă și delicii, mîlul nesfîrșit de bogat al straturilor, afundurilor și străfundurilor conștiinței vii ?

* * *

Totuși, la începutul secolului al XIX-lea romanul nu mergea atît de departe. Deși interesat de emoții, doritor a le surprinde nuanțele, puterile lor tulburi, le exprima într-un mod liric, oarecum convențional. El păstra, de altfel, cumințenia povestirii și logica genului. Romanele pasionale cuminți ale doamnei Cottin ori ale doamnei de Staël, sentimentalitatea cuviincioasă a doamnei de Souza și a doamnei de Genlis, nu pătrundeau prea adînc în emotivitatea umană, în tainele și zodiile ei rele. Cu toate acestea, tradiționaliștii aveau dreptate, în general, să denunțe lectura romanelor drept periculoasă pentru tinerele fete. Ei își dădeau prea bine seama că romanul, acest „gen“ nou de fapt în istoria literaturilor, vădea o îngrijorătoare înclinație pentru explorarea adîncurilor, profunzimilor emoției, ale visului, ale întregului necunoscut care sălășluiește în *psihicul* uman. Și, așa cum înotătorul sub apă nu poate lua decît o mică rezervă de oxigen, romancierul curios, îndrăzneț, sadic, gata să tulbure calma suprafață a conformismului omenesc, nu poate

duce cu el în abisuri decît o cantitate mică de morală... Abia în secolul următor romancierul va pătrunde în lumea submarină, subumană, cu monştrii şi minunile ei.

De altfel, romanul va aştepta — cu excepţia lui Stendhal şi Dostoievski — o bună sută de ani înainte de-a urma calea indicată de romanul emotiv, înainte de-a se lăsa pradă viciului curiozităţii pentru viaţa psihică şi emoţională. Va fi supus, ce-i drept, de-a lungul aproape întregului secol al XIX-lea, unei alte ispite : a seriozităţii ; ea îl transformă în document şi în studiu sociologic, care îl învaţă descrierea pitorească, analiza socială, documentarea, reportajul. Ivit într-o societate ultracivilizată, cu spirit ascuţit şi frivol, impulsul ce îndemna la explorarea profunzimilor umane pornind de la emoţie şi-a trăit îndelung veleatul ; noua societate burgheză se pregătea, între timp, să ceară romanului s-o informeze, s-o documenteze : aşa a luat naştere realismul.

II

BEŢIA REALISMULUI

Influenţa „foiletonului". — Balzac demiurgul: trustul romanului; misterele societăţii; Victor Hugo, Charles Dickens, N. V. Gogol. — Tehnici realiste şi procedee ale povestirii. — Realismul ca voinţă de putere, valori simbolice ale realismului. — Decadenţă: realismul documentar.

Gustave Flaubert şi bizantinismul descrierii. — De la realism la alexandrinism, de la Maupassant la A. Daudet şi A. France. — Flaubert şi cinemascopul: — Salammbô, *superproducţie romanescă. — Falsul realism adoptat de şcoală. — Realismul a fost o preţiozitate.*

De la abatele Prévost pînă la Chateaubriand, romanul a tot prins gust pentru emotivitate şi pasiune, iar apoi, trecînd pe la „picareşti", pentru satira socială. Rousseau şi Bernardin de Saint-Pierre au trezit gustul pentru botanică, peisaje, sentimentalism. Exotismul, adevărat sau fals — întotdeauna fals, desigur — a fost utilizat încă din secolul al XVII-lea. Memoriile, autentice sau apocrife, impun nevoia unei povestiri credibile, dată adică drept reală. O dată cu Laclos, Constant, Stendhal, psihologia devine un joc precis, strîns şi subtil. Eroi ca *Werther* şi *Jacopo Ortis* îi adaugă nota „eroului fatal".

Între timp, romanul se îmbogăţeşte. El descoperă şi-şi adjudecă pasiunea născîndă pentru sociologie, arta descrierii pitoreşti, vederile politice, culoarea locală şi evocarea trecutului. Moralitatea rămîne, în ansamblu, recomandabilă; ea nu atîrnă prea greu, mărginindu-se la a da farmec istoriilor doamnei de Genlis. La fel istoria care, provizoriu, constituie la Walter Scott sau Alexandre

Dumas o evaziune. Reunind *toate* aceste elemente — cea ce e un tur de forță — italianul Manzoni realiza în *Logodnicii* (1827), sinteza perfectă a romanului. Această carte rezumă starea de lucruri a epocii și continuă să fie citită cu plăcere.

Dar romanul suferă, în secolul al XIX-lea, acea mare transformare care-i va asigura creșterea, puterea, succesul : devine un *document* romanțat. Transformarea se datorează exclusiv condițiilor de publicare. Nu vom putea înțelege marele roman realist al secolului trecut dacă nu vom constata în primul rînd faptul că e destinat *să apară într-o revistă sau într-un cotidian*. Cele mai mari romane ale secolului al XIX-lea sînt, în primul rînd, *foiletoane*. Dickens nu devine romancier decît prin intermediul și sugestia Presei ; Dostoievski însuși nu era decît un foiletonist, hărțuit de directorii ziarelor și avîndu-l drept model pe... Eugène Sue. Așa s-a impus celor pe care-i vom numi „realiști", studiul societății, al ascunzișurilor, al culiselor, al aspectelor pitorești.

Romancierul devine atunci ființa atotștiutoare care, pornind de la o aventură oarecare, de la un fapt divers, reconstituie totul, înțelege totul ; el își ia note în carnet și știe să însuflețească lucrurile, să descrie încăperea în care intră cineva, îmbrăcămintea și înfățișarea unui personaj interesant ; s-a informat chiar și asupra antecedentelor acestui personaj. Adică tot ceea ce ignora romanul „romanesc" al secolului precedent. Căci, asemeni unui bun ziarist, cel care vorbește nu e un simplu povestitor, ci un bun orator, care analizează tot, care dialoghează uneori — plin de convingere — cu cititorul, pe care, așa cum face atît de des Balzac, vrea să-l pună la curent cu toate.

Romanul-foileton (în sensul secolului al XIX-lea) e cel care dirijează romanul. După *Misterele Parisului* (1842—1843), Eugène Sue e obligat să dea *Misterele poporului* (1844—1856). Iar 30 de ani mai tîrziu, pentru a întrece un alt foiletonist, Paul Féval, este trimis cu sila în Anglia pentru a scrie acolo, cît mai iute cu putință, *Misterele Londrei*.

Operele lui Balzac, a lui Dickens, a lui Zola — chiar Flaubert publica în reviste — au fost scrise în această atmosferă. Nu fără demnitate, totuși. Deși influențați de aceste condiții, marii romancieri realiști știau prea bine ce anume îi despărțea de foiletoniștii vulgari. Desigur, gazetăria este aceea de la care Balzac împrumută un stil, o formă, o poză și, mai ales, un model de viziune și de analiză. Dar exigențele și chiar impertinențele gazetăriei romanțate sînt transformate de el, conștient, într-un mod literar de înțelegere a lumii.

* * *

Tot așa cum poezia va fi stăpînită ceva mai tîrziu de ispita amețitoare a *Absolutului*, romanul cunoaște tentația *Totalității*: registru și epopee a „vieții", a vieții totale, multiforme, incomensurabile. Romancierul Balzac nu se consideră un simplu scriitor, un om de litere ; el se crede un Napoleon sau un Einstein : „Patru oameni au trăit o viață imensă : Napoleon, Cuvier, O'Connell, iar al patrulea vreau să fiu eu. Primul a trăit viața Europei, armatele l-au inoculat ! Al doilea s-a căsătorit cu globul ! Al treilea s-a încarnat într-un popor. Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap !" [1]

Originea acestui roman total, care e marele vis al secolului — paralel cu visul unei științe totale (Taine), cu visul unui progres ineluctabil (Michelet, Renan), al unității spirituale (Hegel) —, se vădește a fi, din punct de vedere istoric, Walter Scott. Acest scriitor sîrguincios și puțin cam rece a avut ideea de a reuni *toate* ambițiile răzlețe ale romanului, fiind atît inspiratorul lui Manzoni cît și al lui Balzac.

Balzac însuși o mărturisește : „Walter Scott a ridicat deci la valoarea de filozofie a istoriei romanul, literatură care, din veac în veac, a încrustat nemuritoare dia-

[1] Balzac : *Lettres à l'étrangère, 6 février,* 1844.

mante în coroana poetică a ţărilor ce cultivă literele." Limbajul e semnificativ: aparţine „proaspătului îmbogăţit". Romanul de la începutul secolului al XIX-lea îl înfăţişează, sub restauraţie, pe negustorul de bunuri, care, cu prilejul tulburărilor sociale sau al modelor literare, culege fructul copt pentru el de mai multe generaţii burgheze ce pîndeau „bunurile naţionale".

Ideea romanului „total", care foloseşte toate resursele cunoscute ale romanului, purcede de la Walter Scott: „El reunea drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea; făcea să apară miraculosul şi adevărul, atingea poezia prin familiaritatea celor mai umile feluri de a vorbi" [1]. Dar Balzac interpretează romanul făcînd din el o bancă sau un *trust* care controlează întreaga piaţă. Metafizica sa constă în ideea „romanului total", adică a *trustului*: „Scriitorul ar putea deveni pictorul mai mult sau mai puţin fericit, răbdător şi curajos, al tipurilor umane, povestitorul dramelor vieţii intime, arheologul mobilierului social, nomenclatorul profesiunilor, înregistratorul binelui şi răului" [2]. Şi toate acestea — deodată: trei sau zece romancieri într-unul singur. E într-adevăr admirabilă arta cu care Balzac uneşte satira psihologică şi satira socială, descriind animalul cu cochilia sa, explicînd omul prin mediul şi originile sale, oferindu-i totuşi şansa de a-şi domina mediul şi de a-şi inventa un destin.

Această iluzie a puterii, această impresie că ai în mînă toate mecanismele sociale şi psihologice, cu angrenajele lor istorice, corespundeau „cererii" unui public burghez care voia să „ştie tot" despre Şuani, Legiunea de onoare, circulaţia monetară sau o seară la Operă. Cîtă bucurie să explici, *grossomodo*, unui burghez sau unui om cumsecade, cum un mic nobil venit de la ţară face carieră la Paris, printre miniştri, bancheri şi femei... Acest fel de „reportaj" este ceea ce-l interesează pe Balzac; verbul lui e al unui jurnalist,

[1] Balzac: *Avant-propos de la Comédie humaine*, 1842.
[2] *Idem.*

care informează și dezvăluie, ca și al lui Hugo-romancierul, și chiar al lui Nerval: „Într-un viitor apropiat, căile ferate vor duce la dispariția unor industrii, vor transforma altele“ [1]... Cînd e vorba de a filozofa asupra transportului în comun, ezoterismul lui Balzac e cel al unui „redactor“. Presa și reportajul sînt prezentate atunci drept o revelație pozitivă și ezoterică totodată: „Nepoții noștri nu vor fi oare încîntați să poată lua cunoștință de materialul social al unei epoci pe care o vor numi «vremea de altădată» ?“[2]

De fapt, o întreagă epocă a crezut că existau *mistere sociale*. Balzac, Dickens, Eugène Sue, Hugo în *Mizerabilii*, revelează secretele societăților, făurind o mistică sau un ezoterism. În aceeași epocă se afirmă Marx și predecesorii săi. „Pentru Balzac, romanul se edifică în timp, precum labirintul istoriei vii a oamenilor: din moravurile lor, dar, mai cu seamă, din ideile lor.“ [3] Contemplare a unui mecanism care ar guverna societățile și viața indivizilor. Viziune doctrinală care, în roman și în arta literară, oferă cititorului plăcerea de a se identifica voinței ce pune în mișcare Istoria. Ce îndrăzneală să numești aceasta „realism“, cînd de fapt ne aflăm în fața unui vis...

Ne e teamă astăzi că, dacă există un mecanism al societăților, el depășește în rapiditate inteligența umană, spulberînd-o înainte ca ea să fi izbutit a-l cunoaște și defini. Desigur, Balzac nu gîndea astfel, și nici Dickens, nici Hugo. Dar ei au conferit romanului funcția regală de a domni, în numele spiritului, asupra realității sociologice. În roman, gazetarul devenea „gînditor“; faptul cotidian căpăta valoare de exemplu. Și, la urma

[1] Balzac: *Un debut în viață*, trad. de Rose Hefter, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 189.

[2] *Ibidem.*

[3] José Bergamín în *Problèmes du roman (Confluences)*, Le Carrefour, 1945, p. 197.

urmelor, „realismul" nu era altceva decît faptul divers îngroşat de o „conştiinţă morală". Romanul avea cu ce se hrăni vreme de cincizeci de ani.

* * *

Balzac, Hugo sau Dickens ne oferă bucuria *demiurgului*. Acestui cuvînt i s-a extras aproape orice semnificaţie aplicîndu-l, din principiu, tuturor romancierilor. Zola nu e însă „demiurg" ; el face un „studiu" — studiul mecanicilor de locomotivă, sau al magazinelor de mărunţişuri, şi nu ştie mai mult decît ştie autorul unui „studiu". Balzac ştie tot, ca un şef de poliţie care ar avea acces şi la fişierele Providenţei... Şi, într-adevăr, Hugo în *Mizerabilii* se identifică Providenţei. Cunoaşte dinainte destinul personajelor sale. Ştie că insul cu pas de pe acum greoi, abia ieşit din ocnă, care pătrunde în oraşul Digne, va deveni un fel de sfînt. Îşi compune romanul aşa cum l-ar fi compus Providenţa — O Providenţă claudeliană *avant la lettre*. De ce anume va avea nevoie Jean Valjean pentru a ajunge la forţa morală şi la abnegaţia de care va da dovadă la sfîrşitul vieţii sale ? De un episcop, de o prostituată şi de fiica ei, de o temniţă, de o mînăstire, de un hangiu, de lumea interlopă a Parisului, de canalele Parisului, de fiul unui colonel al Imperiului, de o răscoală republicană. Jean Valjean nu întîlneşte în mod firesc aceste fiinţe şi aceste evenimente. Ele sînt pregătite anume pentru el, şi le va întîlni în ordinea în care trebuie să le întîlnească. O constată, de altfel, el însuşi la sfîrşitul vieţii sale : „Dumnezeu împarte. E sus, ne vede pe toţi, şi ştie el ce face acolo, printre stele..."

Şi la Dickens totul e dinainte pregătit : de-o parte, conştiinţa chinuită a eroului, *Oliver Twist* sau *David Copperfield*, de cealaltă, o serie de fiinţe sau de medii mai mult sau mai puţin slinoase şi pitoreşti, dar ostile, împietrite în nedreptate, închistate în vanitatea sau interesul lor, impermeabile faţă de înţelegere, de conştiinţă

chiar. Ciocli bătrîni, bătrîni țircovnici, cămătari, negustori întotdeauna dubioși, exploatatori ai tinereții neajutorate. Dickens se complace în contrastul patetic dintre sensibilitatea chinuită — deși vitează și curajoasă — a eroului și o lume savuroasă de prăvăliași rapaci. Contrastul provoacă mila cititorului, chiar înduioșarea lui. Dar — ca și universul lui Anouilh, de care se apropie prin multe trăsături — universul lui Dickens e o lume simbolică, făcută pentru a provoca *un* sentiment precis. Ea se bizuie pe compasiune, nu pe studierea societății londoneze. Acolo se joacă o dramă, totdeauna aceeași, ca și la Anouilh, care e drama dickensiană. În *Poveste de Crăciun*, desfășurarea dramei e inversată : în locul unei sensibilități care-i înfruntă pe bătrînii rapaci, un bătrîn rapace își regăsește sensibilitatea ; fiind vizitat de duhul Crăciunului trecut și de duhul Crăciunului viitor, domnul Scrooge redevine un mic David Copperfield. Astfel, realismul se ridică deasupra realismului datorită unui mit al autorului : Hugo — Providența, Balzac — jumătate Vidocq, jumătate Belzebut, sau tot aranjamentul sentimental care însoțește pitorescul plebeian și înduioșat al lui Dickens.

Printre acești observatori și dramaturgi sociali, Gogol, și astăzi puțin cunoscut în Franța, dă dovadă de mai multă libertate. Raportîndu-l la Balzac, Dickens, Hugo, arta sa consistă mai ales în a fi mai puțin pretențioasă. *Serile în cătunul de lîngă Dikanka* (1832) sau *Mantaua* (1839) sînt pur și simplu viață amestecată cu satiră, umor și tandrețe, într-un stil dickensian infinit mai puțin apăsat. Dar *Suflete moarte* — neterminat în 1842 — are dimensiunea romanescă a marilor cicluri din epoca balzaciană și vestește totodată imensa milă umană din marile cicluri naturaliste ale epocii următoare. Și totuși, această măreție nu exclude simplitatea, și mai cu seamă ironia, într-o scăpărătoare forță de evocare a sufletelor care îi vestește pe Dostoievski și Cehov — să-l lăsăm deoparte pe blajinul Turgheniev, infinit mai palid...

Începutul secolului al XIX-lea e perioada cînd umorul și tandrețea s-au refugiat în Rusia. Influența seco-

lului al XVIII-lea rămăsese mai vie acolo, decît în Occidentul napoleonizat. Căci, în sfîrşit, în timp ce Gogol rămîne într-o lume inteligentă şi naivă, spirituală încă, pre-tolstoiană, alcătuită din nobili şi iobagi, Dickens, Hugo, Balzac încearcă să transforme în epopee această nouă lume a atît de timpuriei burghezii create de epoca industrială şi napoleoniană.

*

* *

Acest roman-sumă occidental, de tip balzacian, avînd ambiţia de a evoca o totalitate în care se amestecă psihologia, istoria, pitorescul şi metafizica socială, a făcut să devină nesatisfăcătoare povestirea simplificată şi, într-un fel, abstractă, ce domina încă în secolul al XVIII-lea, în care se urmărea doar relatarea unei povestiri copleşite adesea de sentimente.

Portretul încetează de a mai fi psihologic, sau schiţat din cîteva atitudini, din cîteva impulsuri, cum e acela al lui Manon. Devine o antropometrie, un inventar, o biografie. Pentru a-l zugrăvi, în *Ţăranii*, pe François Tonsard, proprietarul cabaretului *Grand-I-Vert*, Balzac se reîntoarce la epoca în care a fost construită casa şi la materialul folosit. O mare atenţie se acordă vaselor de bucătărie şi mobilierului : „Pe consola şemineului, strălucea o adevărată puşcă de braconier pe care n-aţi da nici cinci franci..." Pe cînd era flăcăiandru, Tonsard lucra cu ziua pentru grădinarul castelului şi făcînd pe devotatul, sărac şi modest, căpătă un pogon de la domnişoara Laguerre. Se însoară după ce izbuteşte să-şi construiască o casă, nevasta lui e bucătăreasă şi reuşeşte „ostropelul, sosul vînătoresc, plachia, omleta" ; aşa a ajuns hangiu.

Ne putem imagina oare aceste detalii şi aceste precizări altundeva decît în romanul balzacian, într-un raport de poliţie sau într-o conversaţie a cumetrelor din sat ? Aceste asemănări arată ceea ce are, în cele din urmă, insolit „realismul" : gen literar cu care sîntem

obişnuiţi, dar care ne-ar deruta dacă l-am vedea născîndu-se sub ochii noştri...

Procedeele povestirii se fixează şi încremenesc: „În primele zile ale lunii octombrie 1815, cam cu un ceas înainte de apusul soarelui, un drumeţ intră în oraşul Digne“ [1]. În 1947 Albert Camus îl va evoca ironic în *Ciuma* pe romancierul amator care, de ani şi ani, lucrează la această primă frază: „Într-o frumoasă dimineaţă din luna mai, o elegantă amazoană parcurgea, pe o superbă iapă alezană, aleile înflorite ale pădurii Boulogne“ [2]. Dacă există aci convenţie, există, în acelaşi timp, şi înnoire. Dickens se află printre cei dintîi care aduc nu amănuntul psihologic ori descriptiv, ci amănuntul „de atmosferă“ pe care cinematograful îl va redescoperi o sută de ani mai tîrziu:

„— Şi-mi trebuie cel puţin un ceas ca să ajung acolo! murmură Nancy, strecurîndu-se grăbită pe lîngă el şi alunecînd repede în josul străzii.

O parte din prăvălii începeau să se închidă pe uliţele dosnice şi pe străduleţe pe unde trebuia să treacă ca să ajungă din Spitalfields în West End. Orologiul bătu zece sporindu-i nerăbdarea. Zorea pe trotuarul îngust făcîndu-şi loc cu coatele în dreapta şi-n stînga...“ [3]

Există aci de toate: gesturi, noapte, ambianţă, decor, un decor mobil, unde, într-un travelling, e urmărită mişcarea personajului. Să ne gîndim că un secol mai devreme am fi spus pur şi simplu: „Nancy a hotărît să se ducă la familia Maylies chiar în seara aceea.“ Povestirea nu mai e povestire. Este o punere în scenă învăluită într-un fel de acompaniament muzical alcătuit din sensibilitatea autorului, culoarea şi atmosfera locurilor. Faptul uman şi anecdotic nu mai e izolat de contextul

[1] Victor Hugo: *Mizerabilii*, vol. I, cartea a doua, cap. I, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1954, p. 92.

[2] Albert Camus: *Ciuma*, trad. de Eta şi Marin Preda, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 105.

[3] Dickens: *Oliver Twist*, trad. de Teodora şi Profira Sadoveanu, Editura Tineretului, 1957, p. 371.

trăirii lui, e înconjurat de tot ce-i poate da un maximum de realitate: origini, indicații de mișcare, de atitudine, de costum, culoarea nopții, sunetul clopotelor, mulțimea care circulă pe trotuare...

* * *

Marii „realiști" au depășit imediat realismul. Nu mai avem de-a face cu un povestitor care relatează episoade, așa cum le-ar fi putut recolta niște informatori bine plasați. Avem de-a face cu un moralist care cunoaște secretul conștiințelor la fel de bine ca și mecanismele societății, fără a uita să întîrzie asupra descrierii sau inventarului unui loc ori al unei locuințe. Nu relatează în calitate de observator evenimentele vieții, dar nici nu se confundă cu un om viu. Sălășluiește în realitatea însăși, circulînd cu o ușurință surprinzătoare pe această suprafață a vieții, singura vizibilă pentru oameni. *Cititorul încetează atunci să se identifice cu un personaj, ca să se identifice cu conștiința omniscientă a romancierului. Lectura romanescă încetează de-a mai satisface o nevoie de evaziune sau de analiză, spre a exprima o voință de putere.* De la Balzac încoace nu mai sîntem eroii sau martorii unei aventuri; nici chiar simplii regizori ai unei lumi foarte complexe. Devenim ființa excepțională, superioară umanității comune, care-i cunoaște toate labirinturile în timpul și spațiul social, în secretul evoluției biografice și istorice. Un Asmodeu sociolog. Un conte de Saint-Germain care trăiește nouă vieți și interpretează o contesă din 1832 în funcție de bunica ei, pe care a cunoscut-o. Și, de asemenea, Monte Cristo și Arsène Lupin: omul căruia memoria și însușirile, mijloacele oculte, natura sa excepțională îi permit întotdeauna să știe mai bine decît eroul dramei în ce constă drama, și să intervină la momentul oportun, cu bastonul în mînă, cu cravata elegant înnodată, pentru a explica totul și a rosti cuvinte definitive... Vedeți cu

ce detașare și cu ce minuție studiază Balzac falimentul lui César Birotteau, viața ratată a micuței Augustine în *La motanul cu mingea*, destinul lui Rubempré. El nu povestește toate acestea ca un amic al personajelor amintite, ci cu complezența familiară și semeață a unei ființe care, după sute de reîncarnări, s-a obișnuit cu umanitatea și cu dramele ei.

Iată-l pe Balzac „ezotericul". Nu cele cîteva simboluri destul de simpliste din *Pielea de șagri* îl fac teozof, ci însăși atitudinea sa. Nu e swedenborgian, dar scrie ca și cum ar avea puterile unui supraom. Ezoterismul e, la el, convingerea cunoașterii unei lumi subterane care explică destinele banale și vizibile.

Succesorii lui Balzac au greșit atunci cînd au văzut în el un observator *normal* al societății ; au crezut că-l pot continua și imita descriind locuința, originile, obiceiurile, veșmintele personajelor. Or, nu acesta e secretul lui Balzac. Lipsește magia : iluzia elementară care-l face pe Balzac să se considere înzestrat cu puteri supranaturale și să-l invite pe cititor să devină, o dată cu el, un fel de Eminență cenușie a Creatorului. Creatorul realismului nu era un realist : era un teozof.

* * *

Căci Balzac realistul rămîne un autor ezoteric și teozofic : amănuntul material, care-l bucură atît, e totdeauna *simbolul* unei realități sociale, psihologice, morale : „Doamna, într-o rochie revopsită de mătase neagră, cu o pălărie de un cafeniu-deschis, cu un șal vechi din cașmir franțuzesc, încălțată cu ciorapi de mătase groasă și pantofi de piele de căprioară, ținea în mînă un coș de paie și o umbrelă de un albastru-țipător". Această nomenclatură a țesăturilor nu este însă pedantism de agent comercial. Căci „îmbrăcămintea, ca și întreaga-i înfățișare erau ale unei mame consacrate cu

totul gospodăriei şi îngrijirii copiilor"[1], iar prezenţa, mai ales ţinuta acestei doamne îl stingheresc în mod straniu pe fiul ei, la care a venit spre a-l însoţi pînă la diligenţă şi care voia să treacă drept un tînăr dandy...

Universul paietelor şi al mobilierului este aspectul vizibil al unui univers spiritual. Dacă o redingotă e „verzuie" nu înseamnă că pe Balzac îl interesează culorile ; adjectivul are o valoare morală, mai mult chiar decît una socială : nu numai că omul care poartă această redingotă nu vrea să pară bogat, dar el e, înainte de toate, un suflet nesincer, cu ambiţii ascunse ; dacă ar fi fost vorba de un mic slujbaş lipsit de vigoare umană, acesta ar fi fost îmbrăcat în cafeniu.

După epoca balzaciană, „realismul" va comite o eroare neglijînd acest sens simbolic. Începînd cu Flaubert, în romanul realist, detaliile vestimentare şi oamenii înşişi sînt lipsiţi de mister. Nu mai sînt prezentaţi drept peceţi vizibile ale unei realităţi ezoterice, ci sînt înfăţişaţi pur şi simplu pentru că autorul găseşte o plăcere în a-i descrie amănunţit. Veşmîntul, care la Balzac era un simbol, devine la Flaubert prilej pentru un catalog ilustrat : „După poziţia lor socială diferită. erau îmbrăcaţi în surtuce, în redingote, în veste, în haine scurte ; îmbrăcăminte bună care se bucura de întreaga consideraţie a familiei şi care nu era scoasă din dulapuri decît la solemnităţi ; redingote cu pulpane lungi fîlfîind în vînt, cu gulere cilindrice, cu buzunare largi ca nişte saci ; veste de postav gros care se purtau de obicei cu nişte şepci cu margini de aramă la cozoroc."[2]

Tonul, se simte, e foarte diferit de stilul în care-i descria Balzac pe micii burghezi cu ciorapii lor de mătase grosolană : la Balzac, era concepută mai întîi imaginea personajului, care se exprima prin amănunte ves-

[1] Balzac : *Un debut în viaţă*, trad. cit., p. 215.

[2] Flaubert : *Doamna Bovary*, trad. de Demostene Botez, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 43—44.

timentare inventate în funcție de ea. La Flaubert, se simte că documentarea creează personajele...

Așa s-a născut realismul documentar.

* * *

O dată cu Flaubert, viitorul maestru al naturaliștilor, *a descrie devine o „artă" de sine stătătoare,* alcătuită dintr-o documentație minuțioasă, din precizia cuvintelor și a epitetelor și dintr-o sîrguință cvasișcolărească a autorului. Se știe că Flaubert, al cărui temperament era cu totul deosebit și care a scris, de altfel, *Educația sentimentală,* și-a impus să trateze în *Doamna Bovary* un fapt divers, neînsemnat, fiind convins de către Louis Bouilhet că tocmai în aceasta constă adevărata artă literară. Că în mod involuntar și-a hrănit subiectul cu propria sa neliniște, e posibil ; dar, în mod conștient, a făcut tot ce a putut pentru a evita acest lucru și a prezentat cu precădere descrieri foarte lucrate : un orășel, prăvălioara unui spițer, comițiile agricole, adică bucăți de virtuozitate.

Încăpățînarea cu care Flaubert a introdus în roman „descrierea artistică" și inutilă, bijuterie a prozei, echivalentul poemelor parnasiene, ar fi putut să nu privească decît drama sa personală : strania și patetica pasiune care l-a împins pe acest scriitor sensibil și plin de forță să-și neglijeze adevărata vocație, transformîndu-se în creatorul unei proze formale, conștiincioase și aplicate... Dar Flaubert îi va influența pe toți „naturaliștii" noștri și, în ultimă instanță, el e de vină că inspirația într-adevăr realistă s-a împovărat fără vreo nevoie aparentă cu un *bizantinism al descrierii.* Va trebui să se aștepte, pînă în secolul al XX-lea, influența „romanului american" asupra primilor „realiști" italieni, apoi asupra generației spaniole din 1950, pentru ca realismul să se despartă de arta școlărească a descrierii.

Istoria literară vulgarizată greșește într-adevăr prea des înțelegînd prin „roman realist" două realități foarte diferite : pe de-o parte studiul conștiincios al unui „fapt uman", în *Doamna Bovary* sau în *Germinie Lacerteux,*

studiu pozitiv, aplicat, precis ; pe de altă parte, concepţiile *artistice* ale acestei epoci pozitiviste care, în cele din urmă, sînt mult prea puţin realiste şi pozitive, putînd fi calificate drept alexandrine.

În loc de a prezenta, aşa cum face Balzac, realitatea semnificativă, socială sau spirituală, pretinsul „realist" întîrzie asupra aspectelor *decorative* şi *pitoreşti*. El aspiră pe de-o parte la o literatură aproape „ştiinţifică", la un „studiu" social, psihologic sau de moravuri, dar în spatele acestui savant pozitivist se ascunde un poet alexandrin, care se complace în a descrie orice, cu condiţia ca descrierea să fie ieşită din comun, abilă, excesiv de ornamentată : „Artizanatul stilului a produs o sub-scriitură, a cărei origine e Flaubert, dar care a fost adaptată conceptelor şcolii naturaliste. Această scriitură a lui Maupassant, Zola şi Daudet, pe care am putea-o numi scriitura realistă, e un amestec de semne formale (...) care face cu neputinţă ca o altă scriitură să fie mai artificială decît aceea care a pretins că zugrăveşte cu cea mai mare fidelitate natura." [1]

Într-adevăr, sub pretextul documentării exacte, realismul descriptiv degenerează în plăcerea de a „descrie de dragul descrierii", acumulînd termeni tehnici şi descriptivi, ca şi cum scriitorul ar presimţi că pregăteşte, pentru viitorii elevi, o „dictare" de Curs superior pe care am putea-o intitula : *Galantar de „noutăţi" în Rue Neuve-Saint-Augustin :* „Mai întîi, rămaseră fermecaţi de un aranjament complicat : sus, cîteva umbrele, aşezate oblic, semănau cu acoperişul unei cabane rustice ; dedesupt, ciorapi de mătase agăţaţi pe vergele înfăţişau profiluri de pulpe rotunde, unii presăraţi cu buchetele de trandafiri, alţii, în toate culorile, cei negri cu ajur, cei roşii cu baghete brodate, iar cei roz aveau luciul satinat al pielii blonde ; în sfîrşit, mănuşile, aşezate simetric pe postavul etajerei, cu degetele lor alungite, cu palma îngustă, ca la fecioarele bizantine, aveau acea graţie rigidă şi parcă

[1] Roland Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture,* Le Seuil, 1953, p. 96.

adolescentă a nimicurilor feminine care n-au fost încă purtate. Dar ultima vitrină le reţinu mai mult atenţia, era o expoziţie de mătăsuri, de satenuri şi catifele, o gamă suplă în care vibrau cele mai gingaşe culori ale florilor : sus, catifele de un negru întunecat, ori albe ca laptele ; mai jos, satenurile, trandafirii, albastre, cu reflexe vii, decolorîndu-se în tonuri palide de o infinită duioşie, iar şi mai jos, mătăsurile, toată eşarfa curcubeului, bucăţi întregi învolburate, altele adunate în falduri mărunte, ca în jurul unui mijloc de femeie ce se pleacă, prinzînd viaţă sub degetele iscusite ale vînzătorilor ; şi între un motiv şi altul, între o frază colorată şi alta, şerpuia un acompaniament discret, un cordon subţire de fular gălbui, încreţit." [1]

Sînt oare destul de „cizelate" (la iuţeală de altfel şi fără gust) acestea cu toate virtuozităţile epitetului colorat şi ale dicţionarului de termeni descriptivi ? Nu ne mai oprim la facilităţi („gamă suplă în care vibrau", „sub degetele iscusite ale vînzătorilor"). Dar ce bucurie, de artist de şcoală primară, în catifelele „albe ca laptele", în precizia expresiei „bucăţi întregi învolburate", în puterea aparentă a imaginii : „ca în jurul unui mijloc de femeie ce se pleacă" ! O întreagă artă puerilă, inutilă, care, printr-un contrasens — acela de a îmbogăţi vocabularul copiilor — a dat naştere acelui bizantinism şcolăresc ce şi astăzi îi copleşeşte pe elevii între zece şi treisprezece ani, împiedicîndu-i să folosească firesc limba franceză...

Acest stil s-a perimat la fel de iute ca şi cel al preţioşilor. Stofele răsucite ca o „carenă", torsurile „cambrate", geniul acesta mărunt aplicat cuvîntului potrivit aminteşte arta pe care, cu optsprezece secole mai devreme, o folosea Catul pentru a descrie în şase sute de versuri o cupă cizelată, sau Properţiu — un episod mitologic : este vorba de un *alexandrinism.*

[1] Émile Zola : „*La Paradisul femeilor*", trad. de Sarina Casvan, Editura pentru literatură, 1968, vol. I, p. 3.

Ne aflăm aci foarte departe de „realitate", întrucît *virtuozitatea scriitorului* e cea pe care sîntem invitaţi s-o admirăm în cadrul descrierii. Eroarea devine gravă, arta povestitorului îl face să nu ţină seama de adevărul întîmplărilor povestite. Cînd citim *Doamna Bovary* sau o poveste de Maupassant, nu ne identificăm cu eroii : ei sînt descrişi cu prea mare exactitate, cu prea multă abilitate, pentru ca noi să-i putem simţi întocmai cum s-ar vedea ei înşişi. N-avem nici de ce să ne emoţionăm şi să suferim, ca la Dickens şi la necruţătorul Balzac, în faţa încercărilor la care-i supune viaţa. Nu. Chiar dacă sînt nefericiţi, victime ale unei nedreptăţi, sînt *zugrăviţi cu atîta osîrdie şi talent descriptiv,* încît ceea ce ne trezeşte admiraţia e *zugrăvirea :* „Poiret se apropie, înalt şi strîmb, cocîrjat de plugărit, slăbit de cumpătare, osos, cu pielea uscată de nespălare îndelungată. Nevastă-sa venea după el, mică şi slabă, ca o capră obosită, ţinînd cu amîndouă mîinile o umbrelă verde, uriaşă." [1]

Aşadar, chiar în clipa cînd, la Maupassant sau Zola, romanul se laudă că ar cuprinde teorii sociale, studii „pozitive" şi obiective, el devine un *recital al romancierului.* Numai aşa, de altfel, cititorul „burghez" se simte cu conştiinţa împăcată : mizerie socială, drame cumplite, monotonia vieţii, conţinutul romanului n-are importanţă ; este apreciată doar *arta* autorului. Şi, ca nişte adevăraţi farisei, *împărtăşim mai degrabă satisfacţiile pe care ni le dă stilul lui Flaubert decît suferinţele Emmei Bovary...* Nu mai e nici un „realism" aci, e acea tentaţie a „artei pentru artă" care va denatura romanul realist şi naturalist. De altfel, romanul care înlocuia *interesul pentru subiect cu bucuria de a povesti bine,* sau de a auzi povestindu-se bine, nu va întîrzia să ajungă la apogeu o dată cu Anatole France.

Înţelegem astfel de ce marii romancieri ai secolului al XX-lea nu se consideră niciodată continuatori ai mai

[1] Guy de Maupassant : *Gîngania jupînului Belhomme,* în *Opere,* Editura pentru Literatură Universală, 1966, vol. III, p. 110.

vîrstnicilor lor şi de ce ruptura a fost atît de vădită. Toată lumea a simţit că a intervenit o înşelătorie, sau cel puţin o eroare ; şi interesează prea puţin aci că reacţia a fost ironică, ca la Gide, ori brutală ca le Malraux.

Într-un „realism" care se voia obiectiv, Flaubert ascunsese un „artist" a cărui prezenţă modifică în întregime perspectiva cititorului. *Mai mult decît observarea societăţii,* mai mult decît transcrierea ştiinţifică a realităţii, realiştii prezintă, paradoxal, *modele de stil cizelat.* Au crezut că fac operă socială, dar au făcut operă bizantină.

* * *

La urma urmelor, ambiţia descrierii realiste era acea a regizorului de cinemascop : o viziune obiectivă, precisă, făcută pentru ochiul spectatorului mijlociu, colorată, calculată, unde pînă şi amănuntele arheologice au fost verificate. Ea nu semnifică nimic altceva decît plăcerea senzorială de a descrie sau de a vedea cutare scenă istorică. Pitorescul pur unit cu documentul pur. Încă din clipa în care a apărut, acum o sută de ani, *Salammbô* era o „superproducţie" şi nici măcar nu-i nevoie să punem mai mult roşu pe buzele fiicei lui Hamilcar, din care Flaubert făcea cu anticipaţie un star. La cinemascop încercăm o plăcere vizuală şi tactilă — provocată de frumoasele piei de animale purtate de războinici sau aşternute în corturile lor — căreia Flaubert i-a consacrat întreaga sa artă.

Cutare „secvenţă" a lui Flaubert e ultimul stadiu al scenariului, cu toate indicaţiile pentru recuziter, regizor, scenograf. Turnarea poate începe imediat :

„Terasa cea mai înaltă a palatului se lumină dintr-o dată şi poarta din mijloc se deschise. O femeie se ivi în prag, înveşmîntată în negru. Era fiica lui Hamilcar. Coborî scara piezişă a catului de sus, apoi scara a doua, a treia, şi se opri pe terasa cea mai apropiată, în vîrful treptelor împodobite cu boturi de corabie. Nemişcată,

cu fruntea spre pămînt, privea de sus mulţimea soldaţilor."

Apoi apar figuranţii, intrînd, ca la poruncă, în „cîmpul" obiectivului ca într-un film de mare spectacol, prea bine montat.

„În urma ei, de-o parte şi de alta a scării, se înşira alaiul a două rînduri de oameni palizi, înfăşuraţi în rochii albe, cu ciucuri roşii, care le atingeau călcîiele. N-aveau păr pe cap, nici barbă, nici sprîncene. În mîinile lor strălucind de inele ţineau cîte o liră mare şi cîntau toţi cu glas înalt un imn de slavă către zeiţa Cartaginei. Erau preoţii castraţi ai templului lui Tanit, pe care Salammbô îi chema adeseori la ea.

Fiica lui Hamilcar coborî în cele din urmă scara corăbiilor. Preoţii o urmau. Se îndreptă spre drumul chiparoşilor..."

Ne dăm acum seama că, în timp ce Salammbô înaintează în planul mijlociu, obiectivul se retrage în *travelling* prinzînd în cîmpul posterior, în prim-planuri luate de sus, mesele ospăţului mercenarilor :

„...păşind încet printre mesele căpitanilor, iar aceştia se dădură la o parte ca s-o privească trecînd.

Părul ei presărat cu o pulbere viorie era împletit pe creştet în chip de turn, după vechiul port al fecioarelor din Canaan, făcînd-o să pară mai înaltă. Şiraguri de perle îi îmbrăţişau tîmplele, coborînd pînă la colţul gurii ei, roşie ca o rodie despicată în două. Pe piept îi strălucea o podoabă de pietre scumpe, într-un amestec de culori amintind solzii unei murene. Braţele ei goale, împodobite cu diamante, răsăreau dintr-o tunică neagră, fără mîneci, înstelată cu flori roşii. Gleznele amîndouă îi erau prinse cu un lanţ subţire de aur, care-i măsura pasul, iar pe umeri îi flutura o mantie largă de purpură întunecată, croită dintr-o stofă neştiută, plutind în urma ei ca un val care o însoţea." [1]

[1] Gustave Flaubert : *Salammbô*, trad. de Alexandru Hodoş, Editura pentru Literatură Universală, 1967, pp. 31—32.

Totu-i prezent aci : decorul şi montarea, scările, locul figuranţilor şi costumele lor (rochii albe cu ciucuri roşii), „planul“ în care vedeta se iveşte ocupînd spaţiul central al decorului, desfăşurarea şi pauzele mersului ei, mişcările coordonate ale figuraţiei şi, pentru a ajunge la toate detaliile costumului, machiajul, coafura, podoabele.

* * *

Şcoala a perpetuat această *neînţelegere* literară. O seducea tot ce în pretinsul roman realist era dinainte dat, „şcolăresc“ : descrierea binevoitoare, „dictarea“ cu „termeni concreţi“ şi „cuvinte grase“ (ca „pietre dislocate“, „cal murg-închis“ sau „tufişuri încîlcite“). Flaubert, Daudet, Loti şi, vai, emulii lor din secolul al XX-lea, se lasă ispitiţi de toate acestea. Sub pretextul educaţiei vizuale şi al deprinderii „cuvintelor rare“ ale limbii franceze, îi vor învăţa pe viitorii ţărani, factori rurali sau lucrători în fabrică, adjectivele colorate care slujesc pentru descrierea unui port în plin soare : „ocru, evanescent, alb de ceruză, indigo, iridescent, galben de pucioasă“. Au fost învăţaţi să spună „migratoare înaripate“ vorbind de rîndunici, ca în timpurile bune ale abatelui Delille... Probabil că din această pricină citesc ei şi azi magazinele ilustrate şi revistele de sport, în loc să frecventeze bibliotecile care le sînt puse la dispoziţie.

Maupassant, Anatole France şi în special înduioşatul Daudet deveniră maeştri micii naraţiuni puerile : după-amiaza de vară a unui măgăruş, copilul sărac care-i dăruieşte tartina sa copilului bogat, micul incident survenit în spectacolul străzii. Ei bine, nimic mai *abstract* de fapt decît această *artă* a naraţiunii şi a descrierii care constituie învăţămîntul „concret“ al şcolilor elementare. Culme a artificiului pentru copilul interesat de cu totul altceva şi care are foarte puţine şanse, mai tîrziu, indiferent de meseria îmbrăţişată — inclusiv, ba mai ales, aceea de scriitor — de a se vedea nevoit să compună descrierea colorată a unui port înconjurat de „coline cu

spinări subţiratice". Şi totuşi, în 1956, concursul Şcolilor Normale primare din Paris prevedea o dictare despre ţipar scoasă din *Solul Franţei* de Joseph de Pesquidoux, din care merită să cităm ultima frază : „uns fără încetare de la cap la coadă cu o licoare uleioasă secretată printr-o serie de orificii laterale, el luceşte şi sclipeşte asemeni algelor care şerpuiesc, agatelor rostogolite pe care o rază de soare le aprinde în albia unui torent rapid."

La drept vorbind, acest stil *pitoresc-descriptiv* s-a impus începînd din 1880 ca o *convenţie* didactică şi literară. Atunci lua naştere o nouă şcoală şi Daudet a fost pentru ea ceea ce Virgiliu era pentru „omul de lume" : un răsfăţ copilăresc al cărui gust se păstrează pînă la maturitate, şi apoi o parolă de trecere, un semn de recunoaştere al bătrînilor literaţi...

În literatură însă, consecinţele au fost incalculabile. Ceea ce putea fi socotit drept bizantinism la un artist ca Flaubert — precursorul —, devine gust artificial impus prin educaţie mai multor generaţii. Întreaga mică burghezie urbană în formare pretindea autorilor pe care-i citea — îi citea pentru că trebuie să citeşti — să folosească epitete şi descrieri. De aceea vom fi nevoiţi să vorbim, în tot cuprinsul secolului al XX-lea, despre un roman inofensiv, scris adesea cu talent, pe care va trebui să-l numim politicos „romanul tradiţional".

Acest stil convenţional, această modă, această preţiozitate au împovărat creaţia literară în secolul al XX-lea. Ele duc romanul la un *punct mort* unde nu există nimic în afara vanitoasei convenţii a lucrului „bine scris", stabilită între autor şi cititor.

La începutul secolului al XX-lea deci, romanul era paralizat de un *estetism*. Nu de estetismul unei bisericuţe literare (cum mai tîrziu atîtea vor fi incriminate), ci de un estetism *cvasipopular*. Cine e mai ermetic şi mai artificial, cine scrie într-o limbă mai dificilă, Marcel Proust sau Joseph de Pesquidoux ?

Realismul care pretindea că educă poporul n-a făcut altceva decît să inventeze o preţiozitate în plus. Va fi nevoie, către 1920, de „bisericuţe literare“ pentru a se reveni la un roman mai *direct*; Georges Duhamel şi Jules Romains se vor ivi de altfel, în acea vreme, dintr-o bisericuţă literară...

Toate reacţiile, toate brutalităţile — de limbaj ori de imaginaţie — ale romanului din secolul al XX-lea trebuie interpretate în cadrul acelei considerabile revolte necesare pentru a se ieşi din ceea ce se cuvine să numim un bizantinism sau, mai grav, un bizantinism popularizat.

III

ROMANELE MILEI NECRUȚĂTOARE

Puritatea naturalismului: Zola și pasiunea pentru oameni, Tolstoi și mila, Roger Martin du Gard și Familia Thibault. — *Morala biologică a lui Zola, naturalismul ca dramă cosmică și tragedia pozitivistă. — Thomas Hardy:* Jude neștiutul, *naturalism și sentiment al tragicului:* Tess D'Urberville. *Pesimismul frenetic: Strindberg etc. — Emily și Charlotte Brontë, George Sand. — Giovanni Verga și nefericirea celor simpli. — Pérez Galdós și Juan Sebastián Arbó. — Mari cicluri naturaliste în romanul-frescă. — Romane istorice naționale; Bulwer Lytton, Sienkiewicz, Sigrid Undset. — Măreția naturalismului.*

Realismul va mai da naștere și unei epopei, unei noi forme a sensibilității: arta grijei față de om, a milei pentru om, artă risipită în falsul pitoresc al lui Zola, în narațiunea facilă a lui Thomas Hardy, în vastul roman semeț și duios totodată al lui Tolstoi, reluată mai tîrziu de Roger Martin du Gard. Dincolo de arta oarecum școlărească a descrierii, găsim la marii romancieri naturaliști înfruntarea dintre om și destinul său. O formă „pozitivistă“ a tragediei, în care fatalitățile biologice și istorice înlocuiesc pe cele ale pasiunii și ale păcatului ori potrivnicia zeilor.

Fascinația destinului și nu „zugrăvirea locului“ sau „mecanismul social“ e cea care ne leagă de *Război și Pace*, de *Prăpădul* sau de *Cîrciuma*, de *Tess D'Urberville*, de *Familia Thibault* a lui Martin du Gard... În *Război și Pace*, Tolstoi se mărginește să evoce încrucișarea destinelor cîtorva familii din înalta societate moscovită din 1806 pînă în 1812: Rostovii, năuci, plini de farmec, fiul lor, mai întîi fanfaron, apoi eroic, cumințit în cele din

urmă, şi acea Nataşa, atît de spontană, de fragilă, de pură ; un prinț Bolkonski, generos, sclipitor, tragic, şi sora lui, ştearsa şi înduioşătoarea prinţesă Maria ; un bastard, contele Pierre Bezuhov, cu ochelari pe nas şi atît de neîndemînatic ; o viață de desfrîu în care se amestecă fel de fel de misticisme şi multă bunătate. Din toate acestea, plus figurația, nu rezultă un roman istoric, nici chiar un roman filozofic şi cu atît mai puţin o descriere a societății. E doar muzica destinului, încrucişarea unor vieți, a erorilor, a iluziilor lor.

Mai terestru, mai popular (era acuzat de epoca lui că se complace în zugrăvirea aspectelor îndrăznețe ori morbide), Zola vrea să înfăţişeze în mod ştiinţific o societate. Sociologia a progresat însă prea mult pentru ca aceea făcută de Zola să ne mai intereseze... Totuşi, dincolo de intriga calculată, de iţele groase ca nişte funii cu noduri, de repetiţii, descrieri şi melodramă, se simte că Zola e ispitit să vorbească despre fatalitate mai mult decît despre societate. Această ispită izbucneşte şi se afirmă la contemporanul său Thomas Hardy: sub aparența nesfîrşitului roman flecar, fluent şi pitoresc, a cărui origine o găsim la Richardson, Fielding sau George Eliot, *Tess D'Urberville* şi *Jude neştiutul* sînt nişte tragedii antice... Se ştie că, metodic şi cu răbdare, de astă dată în secolul al XX-lea, Roger Martin du Gard scriind *Familia Thibault* a făcut suma romanului milei necruțătoare, inspirat totodată din Tolstoi, Zola şi Hardy, admirabil transpus într-un nou secol şi în cea mai simplă scriitură.

Întregul adevăr despre oameni, cel resimţit de ei înşişi, şi cel al forţelor care-i inconjoară ; plăcerea şi durerea prezentă şi, în spatele lor, pasul calculat parcă al destinului, fatalitățile biologice şi sociale ; dincolo de toate acestea, mari probleme, nelinişti : iată care e puritatea naturalismului, atunci cînd pasiunea pentru adevărul total primează asupra concesiei descriptive şi artei de a povesti.

Ea îl situează pe Zola deasupra naraţiunii şi a „zugrăvirii" sociale, deasupra lui Daudet şi chiar a lui Maupassant. Nu o secțiune de viață, carne moartă împodo-

bind butucul măcelarului, ci densitatea nestatornică a vieţii, fluxul ei şi jocul impulsurilor ce o alcătuiesc. Să comparăm *O viaţă* cu *Thérèse Raquin*; documentul lui Maupassant e o constatare *post-mortem*, pe cînd acela al lui Zola pune o miză, face un rămăşag, conduce o acţiune. Puţin interesează familia Rougon-Macquart şi „istoria naturală a unei societăţi", teorie „ştiinţifică" puerilă prin care Zola justifica cruzimea şi mila care l-au împins să se ocupe de oameni şi de destinul lor. Nu de ştiinţă e vorba aci, ci de dragoste frenetică pentru om. „Dacă nu vom putea reda niciodată întreaga natură, vom reda cel puţin natura adevărată, văzută prin umanitatea noastră."[1]

Societatea lui Zola e o mare sumbră, cîteodată o cloacă, ale cărei secrete nu sînt alcoolismul, heredo-sifilisul şi nedreptatea, ci efortul răbdător sau exagerat al oamenilor de a trăi aceste fatalităţi. Ori de cîte ori îşi stăpîneşte superstiţiile, pitorescul şi documentaţia, naturalismul devine pasiune pentru fiinţele pe care le solicită în voinţa, limitele şi destinul lor. Interesîndu-se din principiu de legile „biologice" şi sociale în care oamenii nu sînt decît parametrii unei ecuaţii, el găseşte în această algebră naivă un joc de forţe care definesc, dar nu „explică" existenţele. Fiecare existenţă se afirmă atunci ca o „voinţă de a trăi" în faţa fatalităţilor. Voinţa de a trăi determină, în *„La Paradisul femeilor"*, de pildă, cariera Denisei Baudu, fata de la ţară venită la Paris pentru a se angaja ca vînzătoare într-un magazin de confecţii şi care se mărită cu patronul; aceeaşi voinţă de a trăi îl duce la decădere pe Coupeau din *Cîrciuma* şi pe Jacques Lantier din *Bestia umană*. Zugrăvirea societăţii reînvie, fără voie, tragedia : un grup uman, nişte destine, o fatalitate. Toate elementele unei arte care depăşeşte literatura descriptivă şi creează, dincolo de realismul banal, marile cicluri naturaliste unde, pentru

[1] Zola: *Lettre à la jeunesse*, în *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1913, p. 94.

prima oară, omul e înfăţişat deopotrivă în destinul său biologic, social şi cosmic. Este o mare frescă umană, a cărei influenţă n-a luat sfîrşit.

* * *

Cînd ciclul romanesc se încheie, la Tolstoi, la Zola, la Martin du Gard, după ce vînturase cîteva zeci de indivizi în punctul mort al destinelor lor, epopeea pozitivistă lasă în urma ei oameni zdrobiţi, goliţi, calcinaţi ; ei au trăit. Au trăit, dar viaţa va continua, la fel de multiplă şi de crudă, folosind şi măcinînd alţi indivizi care, în aceeaşi vîlvătaie a vieţilor omeneşti, îşi vor da şi ei, timp de cîteva zeci de ani, căldura lor individuală. De aci concluziile liniştitoare ale marilor cronici ale cruzimii şi milei. Ca şi la Homer, morţii sînt îngropaţi cu pioşenie, iar supravieţuitorii rămîn alinaţi parcă, fiindcă au înţeles marile legi ale vieţii.

Fiecare şi-a adus drept prinos pasiunea, zăpăceala, bucuria, a luptat, a rîs, a crezut în fericire ; iar lucrurile şi-au urmat cursul, crizele s-au terminat. Fiu fîstîcit în faţa unui tată străin şi autoritar, soldat strălucit, apoi luptător neliniştit de soarta şi sensul războaielor, după o căsătorie nefericită, după ce a luat asupră-şi datoriile ţăranilor săi, după dragostea fermecătoare a Nataşei, ruptă din pricina unei clipe de slăbiciune a înflăcăratei fete, regăsită totuşi în ultima clipă, Andrei Bolkonski moare. În epilogul din *Război şi Pace*, moartea şi amintirea vieţii lui au căpătat, pentru ceilalţi, o semnificaţie : amestecate cu propria lor existenţă, ele sînt, pentru ei, un fel de lecţie şi o interpretare a existenţei. Durerea, remuşcarea şi dragostea au subţiat chipul Nataşei, această fată impulsivă şi vinovată fiind gata acum să se mărite cu ursul stîngaci, generos, puternic şi mereu fîsticit care e Pierre Bezuhov... Am fi rîs de o asemenea uniune la începutul romanului ; au fost necesare viaţa, dragostea lui Andrei, moartea lui Andrei, deportarea lui Pierre... Iar Nikolai Rostov, întîi neastîmpărat şi stîngaci, apoi un

independent soldat de carieră, activ şi naiv, e cel care descoperă farmecul ascuns al prinţesei Maria, această fată aproape bătrînă, de care fratelui ei Andrei îi era oarecum milă. Toţi cei care supravieţuiesc se întîlnesc. Erau atît de departe unii de alţii, la început... Viaţa, morţii au trecut şi i-au maturizat. Iată-i în epilog, cu copiii lor, într-un parc; ceea ce a murit a murit, iar ei sînt încă aci, vii şi noi, după un întreg zbucium, nicidecum resemnaţi, ci reculeşi.

Totul e asemănător în *Familia Thibault* de Martin du Gard. Impetuosul Jacques, al cărui neastîmpăr zbuciumă două familii, declanşînd şocurile intrigii, şi-a însemnat destinul printr-un act brutal şi absolut. Pentru toţi, el a reprezentat îngrijorarea şi furia : revoltat împotriva tatălui său, aducînd tulburare în viaţa fratelui său Antoine, judecîndu-şi prietenul — Daniel de Fontanin, trezind tandreţea dulcei Gise şi declanşînd dragostea fulgerătoare a enigmaticei Jenny. Războiul a nivelat vieţile şi speranţele, în epilog personajele se regăsesc pe un palier, pe ultimul palier. Ca şi moartea lui Bolkonski, moartea lui Jacques e pentru ceilalţi un fel de răspuns, iar viaţa lui capătă puterea luminatoare a amintirii. Liniştire, în pofida înfrîngerii ambiţiilor individuale, a mutilării lui Daniel şi agoniei lucide a lui Antoine, ucis de iperită. Atît de deosebite, una tandră, deschisă şi prevăzătoare, cealaltă dură, nemulţumită şi înverşunată, Gise şi Jenny dorm în aceeaşi odaie şi acceptă calm nu fericirea ca atare, ci o odihnă lipsită de satisfacţii care-i seamănă. După încordarea voinţelor, după crize şi izbucniri, după furtunile istoriei, o linişte de toamnă ; iar faptul că au asistat la desfăşurarea, consemnarea şi încheierea vieţii exasperate a unui Jacques este pentru aceşti supravieţuitori un fel de învăţătură, un fel de mit real care te ajută să înţelegi. Conştient de zădărnicia şi de cruzimea existenţei, marele realism acceptă să le trăiască şi să le cunoască nu pentru a le contesta, ci pentru a găsi în ele o reculegere. Iubire şi milă faţă de fiecare din aceste făpturi şi, ocrotindu-le, justificîndu-le, cu erorile şi eşecurile lor, o mai mare dragoste şi milă

pentru generații și generații întregi, pentru ceea ce afirmă omul existînd pur și simplu, printre morțile oamenilor. În epilogul *Familiei Thibault*, doctorul altădată ambițios, organizat, cuceritor și mîndru de sine, constată în fața morții că o singură existență, o existență singulară, nu are sens : „Ce puțin lucru e o viață... (Și nu spun asta fiindcă a mea e scurtată. E valabil pentru oricare om !) Arhibanal : o sclipire de lumină într-o noapte imensă etc... Cît de puțini știu ce spun cînd repetă aceste locuri comune. Cît de puțini simt pateticul acestor cuvinte !

Imposibil de a te dezbăra cu totul de întrebarea moleșitoare : «Care poate fi semnificația vieții ?» Eu însumi, răscolindu-mi trecutul, mă surprind adesea întrebîndu-mă : «La ce-a folosit ?»

La nimic. Absolut la nimic. (...) Milioane de ființe apar pe scoarța pămîntească, mișună o clipă pe ea, apoi se descompun și dispar, lăsînd locul altor milioane, care, mîine, se vor dezagrega la rîndul lor. (...)

În numele cui ? În numele trecutului și al viitorului. În numele tatălui tău și al fiilor tăi, în numele verigii care ești tu însuți în marele lanț... Asigură continuitatea... Transmite mai departe ceea ce ai primit, și transmite îmbunătățit, îmbogățit.

Asta este, cred, rațiunea noastră de a fi." [1]

Această morală biologică domină încă și mai brutal universul cenușiu al lui Zola, sub forma unei necesare și inevitabile lupte pentru viață.

Pe fondul nimicirii micului comerț de către marile magazine moderne — subiectul romanului *„La Paradisul femeilor"* — Denise Baudu încearcă totuși un sentiment de milă plină de emoție față de indivizii zdrobiți pentru totdeauna de evoluția pe care ea o admiră : „Nu dormi de loc în noaptea aceea. Insomnia și visele rele o făceau să se răsucească sub plapumă. Se visa copil, în fundul

[1] Roger Martin du Gard : *Familia Thibault*, trad. de Vintilă Rusu-Șirianu, Editura pentru Literatură Universală, 1962, vol. III, pp. 490—492.

grădinii lor din Valognes, şi izbucnea în lacrimi văzînd cum pitulicele înghit păianjenii, care, la rîndul lor, înghit muştele. Era oare adevărată această nevoie a morţii care îngraşă lumea, această luptă pentru viaţă care creează alte fiinţe din măcelul eternelor distrugeri ? (...) Micul comerţ al cartierului Saint-Roch dispărea ca sub un tîrnăcop nevăzut, cu zgomotul brusc al căruţelor care se descarcă. Atunci o mîhnire imensă o trezea, deodată : Doamne ! Cîţi oameni chinuiţi, familii întregi care plîng, bătrîni aruncaţi în stradă, toate dramele cutremurătoare ale ruinei ! Şi ea nu putea salva pe nimeni, îşi dădea seama că aşa e bine, că acest gunoi de mizerie va îngrăşa Parisul sănătos de mîine. (...)Da, era partea sîngelui ; nu există revoluţie fără martiri, mersul înainte nu se poate face decît călcînd peste cadavre.“ [1]

Adevărul naturalismului consistă în depăşirea individului ; zdrobit dar înţeles, învins şi glorificat. Dramă cosmică în ultimă instanţă, pe care Claudel, din punctul lui de vedere, o exprima în termeni creştini atunci cînd, în *Pantoful de mătase*, făcea din voinţa lui Dumnezeu o fatalitate împotriva căreia se zbate omul. La Tolstoi, Zola sau Martin du Gard, fatalităţile sînt biologice, economice, istorice, înlocuind mîntuirea divină cu mila umană. Dar, în afară de supranatural şi de supravieţuire, eclerajul existenţei e în fond acelaşi : absurditatea vieţii individuale se reaşază într-un trup militant şi plin de suferinţe, fie el Biserica nevăzută sau umanitatea biologică şi istorică.

* * *

Prins în capcană şi constrîns să se depăşească, realismul naturalist îşi găseşte naşul. Voia să arate cum e omul zugrăvindu-i portul — originea, locuinţa, obiceiurile, bugetul — şi iată-l silit să sondeze zona cea mai in-

[1] **Emile Zola** : *„La Paradisul femeilor“*, trad. cit., vol. II.

timă, să pătrundă mai adînc decît psihologismul romanului idealist în opțiunea lăuntrică și personală a fiecărui om. Psihologia, cu broderiile ei atît de ușurele și de complicate la nesfîrșit, e depășită ; depășită e și explicarea științifică a omului prin condiția lui socială. Singura întrebare pe care scriitorul naturalist o poate pune personajelor sale, cînd voința lor de a trăi s-a impus în pofida condiționării biologice și sociale în care romancierul credea că le menține, este cea a adevărului : „De ce trăiești ?" Iată ce rămîne dintr-un minuțios studiu social : secretul opțiunii individuale.

Aci întrebarea e pusă fără portiță de scăpare. Romancierul naturalist e pozitivist : pentru el nu există teorie idealistă, credință în Dumnezeu, adeziune la Spirit etc., aceste garanții invizibile ale unei vieți zdruncinate. Individul trebuie să facă bilanțul proiectelor, eșecurilor, speranțelor sale — și să tragă o concluzie. Un astfel de spirit pozitiv este Antoine Thibault : pentru el viața înseamnă a acționa, a scoate din acțiunea însăși regulile acțiunii : „Calea pe care o urmezi este întotdeauna cea mai bună cu condiția de a duce înainte." Caz excepțional, totuși : la majoritatea oamenilor, proiectele de viață sînt înăbușite de neputință sau de nedreptate. Și, fără a merge mai departe, chiar la fratele lui Antoine : „Intensitatea cu care-i apărea în momentul acesta nimicnicia vieții, zădărnicia oricărui efort, stîrnea în el o înflăcărare parcă voluptuoasă. (...) Nu mai voia nici măcar să creadă că, dacă viața e scurtă, omul are totuși cîteodată răgazul să pună ceva din el însuși la adăpost de nimicnicie, că-i este cîteodată dat să înalțe o părticică din visul lui deasupra valurilor care-l duc la vale, pentru ca ceva din el să plutească în urma lui și după ce el se va fi înecat.

Mergea drept înainte, cu paşi repezi şi cadenţaţi, încordat ca un om care ar fugi ţinînd la piept un lucru fragil." [1]

* * *

Marea epocă a romanului realist coincide cu marea epocă a pesimismului. Lenta tragedie naturalistă a individului zdrobit de un destin sumbru şi crud îşi manifestă întreaga severitate în lungile romane ale lui Thomas Hardy, ***Primarul din Casterbridge***, ***Tess D'Urberville***, ***Jude neştiutul*** : opere pline de răbdare şi îndîrjire, de o amară plenitudine, de o zdrobitoare precizie gazetărească, cu pitorescul Wessex-ului şi pateticul vieţilor ratate. E o măreţie aproape eschiliană în aceste romane familiare şi semeţe, cu un stil totuşi dezlînat, aducînd cu ele acel parfum de legendă şi de destin la care secolul al XX-lea va rămîne sensibil sub forme mai vulgarizate ***(Ambra***, ***Pe aripile vîntului***, ***Jalna)***.

Simpli ţărani într-o mică lume regională, protagoniştii lui Hardy se apropie de eroul tragic prin mîndria şi fericirea lor. Mîndra figură a lui Tess D'Urberville, emoţionantă şi demnă în fragila ei tinereţe, poartă de la început semnul acelei distincţii naturale care atrage nenorocirea. Întinată de bogatul, brutalul şi elegantul văr care abuzează de ea, Tess îşi acceptă dezonoarea cu tenacitate, dorind arzător să trăiască în linişte pînă în ziua cînd îl va găsi pe vigurosul şi blîndul Angel Clare. Dar Tess nu va putea trăi niciodată cu adevăratul ei soţ : Angel se exilează, Tess recade în mîinile răufăcătorului Alec. Nu-l regăseşte pe Clare decît pentru a muri linşată, după ce fusese înşelată, după ce ucisese...

Tess D'Urberville e, în stilul tragic, ceea ce era *Middlemarch* şi *Adam Bede* de George Eliot pe planul simplu al pateticului. Erorile au făurit destinul lui Tess,

[1] Roger Martin du Gard : *Familia Thibault*, trad. cit., vol. II, p. 114.

dar printre aceste dezastre răzbate micul ei curaj plin de mîndrie, pînă ce moartea va pecetlui nedreptatea finală : „Se făcuse «Dreptate» şi căpetenia nemuritorilor, ca să folosim cuvintele lui Eschil, îşi încheiase jocul cu Tess [1]..."

Destinul lui Jude neştiutul e acelaşi. Provenit dintr-o familie degenerată, pasiunea lui pentru studiu, pentru ştiinţă şi artă nu va face din el decît un mărunt pietrar. Umil şi îndîrjit, ca un neastîmpărat muritor de rînd care ar vrea să cîştige la jocul existenţei fără a-şi da orgoliul în vileag, nu poate scăpa totuşi de capcanele vieţii şi ale dragostei. Chemarea simţurilor, inocenţa, fatalitatea care-i împing pe oameni pe căi rătăcite, îl duc la acea ridiculă căsătorie în vederea căreia, simbolic, a făcut cunoştinţă cu Arabella pe deasupra măruntaielor unui porc înjunghiat ; cadavrul unui alt porc tăiat va sta între ei cînd se vor despărţi. Imagini ale unui simbolism subiacent, niciodată exprimat, care fac obscura măreţie a lui Thomas Hardy şi al căror secret îl va regăsi arta cinematografică. Apoi, tot aşa cum Tess nu-şi putea găsi adevăratul soţ, Jude nu va putea trăi niciodată cu adevărata lui nevastă Sue, iar copiii lor vor avea o moarte mizeră...

Destinul obscur al lui Jude, înăbuşit într-un cerc prea strîmt, evocă totuşi, fără a clama, întreaga grozăvie a tragediei. Căci viaţa acestui simplu muncitor autodidact capătă o rezonanţă cosmică. Imaginile biologice care inspiră naturalismul fac uneori din el, ca aci, de pildă, un racursiu al dramei universale : viaţa firavă şi voluntară, rătăcită în marele univers mineral şi social, zdrobită de lumea în care ea nu e decît o scînteie. Încă din copilărie, Jude capătă conştiinţa acestui mecanism inexorabil, într-un pasaj măreţ şi simplu în ciuda cîtorva lucruri de prisos : „Între timp ceaţa se subţiase, lăsînd soarele să se străvadă. Băiatul îşi trase pălăria de paie

[1] Thomas Hardy : *Tess D'Urberville*, trad. de Catinca Ralea şi Eugenia Cîncea, Editura pentru Literatură, 1962, p. 458.

peste faţă,... lăsîndu-se în voia unor gînduri nedesluşite... Lucrurile nu se rînduiau aşa cum şi le închipuise el. Logica naturii era prea crudă pentru ca el s-o încuviinţeze. Faptul că îndurarea faţă de unele făpturi însemna cruzime faţă de altele îi rănea simţul armoniei. Cu cît înaintezi în vîrstă şi te simţi tot mai mult în centrul vremii tale, şi nu doar un punct pe circumferinţa ei, cum te simţeai cînd erai mic, te cuprinde un soi de îngrijorare, îşi dădea el seama. Parcă toate din jur sînt orbitoare, ţipătoare, dureroase, parcă te asurzeşte gălăgia, iar stridenţele şi vacarmul ăsta rănesc mica celulă care este viaţa ta, o zdruncină, o răvăşesc..." [1]

Aci naturalismul încetează să mai fie zugrăvirea fără menajamente a unei realităţi crude, la care îl reduc chiar teoriile naturaliste. Încrezîndu-se mai mult în manifestele de şcoală decît în rezonanţa operelor, istoria literară ar diminua valoarea naturalismului : adevărul istoric şi literar nu stă în conversaţiile de la Médan, ci în sentimentul tragic, inconştient la Zola, mai conştient la Thomas Hardy.

Proiectate pe fundalul sătesc, evenimentele cotidiene ar fi putut alcătui o simplă frescă pitorească, dar în viaţa de lentă agitaţie a eroului ele se organizează sever într-o dramă a destinului. Din strădania de a trăi a lui Jude ori a lui Tess se desprinde implacabila lege a eşecului. Prea mulţi factori şi prea mult hazard într-o viaţă omenească, pentru ca ea să nu fie negarea intenţiilor eroului. E o partidă prea complexă, la care se pierde totdeauna, iar înfrîngerea pare a fi efectul înverşunării circumstanţelor sau al nepăsării unui Dumnezeu absent, ca în zorii aceia cînd Tess, zdrobită de muncă şi insomnie, epuizată de o ceartă nedreaptă, este cuprinsă de somn şi de acea clipă de slăbiciune care o lasă pradă, pe pămîntul gol, poftelor lubrice ale lui Alec : „Întunericul şi tăcerea domneau pretutindeni în jur. Deasupra

[1] Thomas Hardy : *Jude neştiutul,* trad. de Vera Călin, Editura pentru Literatură Universală, 1965, pp. 33—34.

lor se înălţau tisele şi străvechii stejari ai pădurii Chase, în care îşi făcuseră culcuş păsărelele cufundate în somnul dinaintea zorilor, iar pe lîngă ei săltau iepurii. Dar — s-ar putea întreba unii — unde era oare îngerul păzitor al lui Tess ? Unde era providenţa pe care se bizuia credinţa ei simplă ? Poate că, asemeni celuilalt zeu despre care vorbea cu ironie Tishbite, îngerul ei păzitor pălăvrăgea cu cineva, urmărea pe cineva, hoinărea pe undeva, sau dormea şi nu putea fi trezit.

De ce-a trebuit oare ca această frumoasă piele de femeie, delicată ca o floare şi curată ca zăpada, să primească pecetea atît de grosolană care-i fusese dinainte hărăzită ? De ce se întîmplă atît de des ca tot ce-i delicat să cadă în mîna a ceea ce-i grosolan, ca femeia să cadă în mîna bărbatului care nu-i este potrivit şi bărbatul să cadă în mîna femeii cu care nu se potriveşte ? De mii de ani, filozofia analitică încearcă să găsească răspunsul pe care-l cere simţul nostru de dreptate. S-ar putea ca unii să vadă în această nenorocire un fel de plată. Căci se întîmplase, fără îndoială, ca unii dintre strămoşii lui Tess D'Urberville, îmbrăcaţi în zale, întorcîndu-se acasă cu chef de la vreo încăierare, să se fi purtat la fel, ba chiar mai rău, cu ţărăncuţele de pe vremea lor. Dar, chiar dacă ideea că păcatele părinţilor trebuie să cadă asupra copiilor poate fi o morală acceptată de divinitate, ea este dispreţuită de oamenii obişnuiţi şi deci nu e de nici un ajutor în asemenea împrejurări.

Şi după cum obişnuia să spună, cu fatalism, rudele lui Tess, pierdute într-un ungher îndepărtat al lumii, aşa a fost să fie. Mare păcat ! O prăpastie socială fără fund avea s-o despartă de acum încolo pe eroina noastră de tînăra fată care trecuse pragul casei părinteşti ca să-şi încerce norocul la ferma de păsări de la Trantridge." [1]

* * *

[1] Thomas Hardy: *Tess D'Urberville,* trad. cit., pp. 83—84.

În spatele omului și al voinței sale de a trăi, Destinul e conceput asemeni unui hazard multiplu și implacabil din care, atunci cînd Dumnezeu tace, se „ivește“ totdeauna nenorocul. Ne-am putea gîndi la *Neînțelegerea* lui Camus și, de asemenea, la inspirația lirică, epică și morală a lui Melville în *Moby Dick* sau *Omoo.*

Imensa viziune pesimistă, unde zugrăvirea umanului e morală și cosmică în același timp, triumfă asupra naturalismului... Ea va fi regăsită, de asemenea, la Selma Lagerlöf în *Povestea lui Gösta Berling*, roman dostoievskian și tolstoian totodată. Această tendință grandioasă și zguduitoare, care înalță romanul, se va intensifica în *pesimismul frenetic* al lui Ibsen, al lui Cehov uneori și mai ales al romanelor lui Strindberg : *Pledoariile unui nebun, Domnișoara Iulia, Flamuri negre.* Romanul scandinav va ajunge astfel la o extremă limită, fie că e vorba de Hjalmar Bergman *(Markurell)* și de Pär Lagerkvist *(Viața înfrîntă, Călăul, Piticul, Barrabas)* în Suedia, de Knut Hamsun *(Foamea,* 1890) în Norvegia sau de opera romantică a lui J. P. Jacobsen în Danemarca *(Maria Grubbe, Niels Lyhne).*

Dacă exceptăm marile romane pesimiste ale lui Maupassant, ca *O viață* și *Bel-Ami,* și mai ales textele sale vizionare *(Frica, Le Horla),* această frenezie sarcastică rămîne totuși pecetea unei anumite generații din țările Extremului Nord european. O vom regăsi în secolul al XX-lea, îndulcită prin milă, în *Calvare* și *Povestiri penibile* de cehul Karel Čapek, violentă și carnală la polonezul Przybyszewski *(Liturghia morților, Copiii lui Satan).*

În Franța, ea va lua un alt aspect, mai estetic și mai aplicat, totodată mai rafinat, în poveștile pline de cruzime ale lui Villiers de L'Isle-Adam, Barbey D'Aurevilly, Huysmans. Mai curînd decît exprimarea unei neliniști esențiale, acești povestitori caută în ferocitate un efect artistic. Ei se apropie astfel, în ultimă instanță, de o tradiție minoră, aceea a „romanului negru“ și a „romanului frenetic“, apărut în Anglia la începutul secolului.

Francezi diabolici ori scandinavi deznădăjduiți rămîn, de fapt, foarte departe de marea viziune naturalistă.

Din sinceritate sau din măiestrie, ei folosesc pesimismul sau neliniştea ca pe un *resort*. Dimpotrivă, pesimismul nu va apărea la naturalişti decît oarecum fără voia lor, ca o consecinţă a viziunii cosmice, a dragostei lor pentru oameni şi a simţului destinului de care dau dovadă. E, la urma urmelor, constatarea unui fapt biologic, răul fiind o lege, nu o boală.

În acest sens, inspiraţia naturalistă excludea orice complezenţă faţă de pesimism. Pesimismul devine fals cînd e sistematic. La marii naturalişti, el rezultă în chip firesc din interesul şi mila lor pentru oameni, din claritatea obiectivă cu care le circumscriu destinele. Prin aceasta — mai mult decît prin tehnica descrierii ori prin documentaţie — *Doamna Bovary* era, desigur, o operă prenaturalistă. La fel, *La răscruce de vînturi*, înflăcăratul roman pe care Emily Brontë l-a scris în singurătate. Dragostea cu iz incestuos dintre Catherine şi Heathcliff, pasiunile familiale, universul înăbuşitor din casa pierdută în lande, constituie, fără îndoială, un studiu al exaltării pasionale care depăşeşte intenţia naturalistă. Dar linia clară, abundenţa vieţii, severitatea povestirii aparţin deja acelei lumi din a doua jumătate a secolului, cînd arta romanescă uneşte puterea cu demnitatea.

De altfel, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, sora lui Emily, este, ca şi *Adam Bede* şi *Middlemarch* de George Eliot, una din cărţile pline şi lente, bogate şi involuntar moralizatoare, unde severitatea şi mila nu sînt în opoziţie, potrivit acelei reguli care a constituit tocmai miracolul epocii... O întreagă strădanie în zugrăvirea *imbroglio*-lui destinelor, într-un mediu îmbelşugat şi plin de viaţă, alcătuieşte substratul inspiraţiei naturaliste şi, în ciuda complezenţelor şi sentimentalismului ei, George Sand, în *Maeştrii clopotari*, de pildă, vesteşte această plenitudine.

* * *

Marele val naturalist a găsit Italia încurcată în micile epopei ale unităţii sale naţionale. Şi totuşi, sufletul naturalist s-a exprimat brutal şi definitiv cu romanul

lui Giovanni Verga, *Familia Malavoglia* (1881), origine a romanului italian. Şi aci fatalitatea joacă un rol în marea epocă a pesimismului.

E de ajuns o familie siciliană, altădată supusă destinului patriarhal, astăzi confruntată cu destinul modern. Destin de învinşi, ca acela al oprimaţilor şi inadaptaţilor lui Zola : de la agoniseala familială dobîndită cu bătrîna barcă de pescuit *Providenţa*, Familia Malavoglia trece la specula şi se umple de datorii ; recrutarea sau războiul retrage, de fiecare dată, braţul băiatului care se pregătea să salveze situaţia : „În tîrgul acela mare bietul bătrîn se simţi singur, ca omul ce rătăceşte noaptea pe mare şi nu ştie încotro să cîrmească barca. În sfîrşit şi-au făcut pomană cu el şi i-au spus să se ducă la căpitanul portului, pentru că el putea şti. Acolo, după ce l-au trimis o vreme de la Ana la Caiafa, au început să răsfoiască nişte hîrţoage şi să urmărească cu degetul pe lista morţilor. Cînd ajunseră la numele lor, Lunga, care nu auzise bine, că-i vîjîiau urechile şi asculta cu faţa albă ca hîrtia, lunecă încet-încetişor la pămînt, pe jumătate moartă.

— Au trecut mai bine de patruzeci de zile de-atunci ! spuse slujbaşul, închizînd registrul. La Lissa s-a întîmplat ! Cum de n-aţi aflat pînă azi ?“ [1]

Nefericirea celor simpli, nefericire veşnică, pe care Verga ştie s-o exprime folosind acel adevăr care e al timpului său. Lupta şi falimentul unei familii slab dezvoltate într-o lume care evoluează (cel puţin administrativ), *Familia Malavoglia* ar fi putut fi chiar în Italia, doar un roman „regionalist“. Dar marele suflu al pesimismului a trecut şi peste membrii acestei familii, cum a trecut peste *Bestia umană* şi peste *Tess D'Urberville*. În locul unei anecdote sociale, rămîne o tragedie. De aci înainte, întreaga literatură italiană va împrumuta acest sens tragic de la Verga. Şi, mulţumită lui, va trece

[1] Giovanni Verga : *Familia Malavoglia*, trad. de Nina Façon şi Dumitru Panaitescu, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1956, pp. 164—165.

de la marele naturalism direct la ceea ce, încă şi în zilele noastre, se numeşte „neorealism".

Acelaşi lucru se petrece în Spania, unde cruda şi nobila milă naturalistă inspiră o clipă. la sfîrşitul secolului al XIX-lea, romanele luxuriante şi oarecum facile ale lui Pérez Galdós (*Misericordia,* 1897), curînd însă diluîndu-se în regionalismul lui Pereda şi în sentimentalismul Emiliei Pardo Bazán, pentru a nu reapărea decît la mijlocul secolului al XX-lea, o dată cu precursorul noului realism, Sebastián Juan Arbó.

Precedînd îndeaproape renaşterea romanului spaniol care va începe în 1950, Arbó este, cu o întîrziere de cincizeci de ani, un Hardy sau un Verga al literaturii spaniole : de la marele naturalism din 1880 la neorealismul din 1935 sau din 1950, nu există, în Spania şi în Italia, nici o soluţie de continuitate. Ţăranii catalani ai lui S. J. Arbó din *Drumurile nopţii* sînt contemporanii lui Tess D'Urberville. Nimic nu aminteşte mai bine precizia biologică şi socială care emoţiona la Zola, imensa milă necruţătoare care domina epopeea tolstoiană, cosmica atmosferă de solemnitate care transforma, la Thomas Hardy, o aventură ţărănească într-o tragedie laică şi morală, decît acest accent, eschilian şi el, pe care S. J. Arbó îl foloseşte, în plin secol al XX-lea, pentru a evoca răbdarea şi nefericirea oamenilor. „Oamenii continuau să rătăcească pe drumurile nopţii. Ei continuau să meargă în şir lung ce se destramă şi se-ncheagă, pentru a se răzleţi şi reuni din nou, urmînd poteciie, străbătînd cîmpiile desţelenite şi codrii deşi, într-un marş sigur către aceeaşi ţintă, sub un semn fatal. În destinul general fiecare îşi urmează propriul său destin. Unul cîntă, altul se văicăreşte, unul pătrunde în cotloane întunecate, departe de lumină şi de azurul cerului, altul urmăreşte fantome şi delirează sub bătaia vîntului ; unii închină imnuri soarelui şi binecuvîntează viaţa, alţii îşi ridică feţele noaptea, blestemînd ziua în care s-au născut cu o voce grea de ocară, afurisenie şi plînset ; alţii o pornesc din nou, ca nişte resorturi încordate, ridică privirile spre cer, izbucnind într-un rîs ascuţit, sec,

sfîşietor, răsfrînt în groaznice ecouri în inima oamenilor, făcîndu-le şi mai aprigă spaima.

Colo sus se rotesc stelele fără memorie ; neobosite, se rotesc liniştit pe căi infinite, se apropie de noi, se duc, revin şi se depărtează, lungă procesiune fără de sfîrşit...

Şi iată acum un ungher pe pămînt, un sat luminos, pe malul unui rîu, şi iată o clipă, o clipă a timpului sub soare, într-o primăvară oarecare cu migdali în floare pe coastele muntelui, cu oamenii ce se apucă din nou de muncile ogorului. E o femeie, pe nume Marina, măruntică, gîrbovită de ani şi necazuri, răsărind din trecut ca o pădure deasă, ţinîndu-şi fiul de mînă. Băiatul, treaz, are douăzeci de ani şi e deopotrivă ingenuu şi îndrăzneţ." [1]

În această artă aproape solemnă, care opune tandreţea umană indiferenţei cosmice, se simte acelaşi accent care inspirase *Jude neştiutul*, pesimismul cosmic amestecat cu dragostea pentru om, unde adevăratul naturalism îşi află definiţia, fie că se manifestă foarte devreme — ca în Anglia, Rusia, Franţa — fie că se iveşte foarte tîrziu — ca, de pildă, în Spania, şi (exceptîndu-l pe Verga) în Italia.

* * *

Marile cicluri naturaliste — în acest sens, un roman lung ca *Tess D'Urberville* dă şi el impresia unui ciclu —, „romanele milei necruţătoare" se defineau prin zugrăvirea, implacabilă şi tandră, unde dragostea pentru om înfruntă, dincolo de pseudoteoriile biologice sau sociale, sensul destinului, ca la Camus, care încheie, în Franţa, ciclul.

La Zola — într-o mai mare măsură decît la Tolstoi — se întîmplă ca o carte cum e *Cîrciuma* sau *Nana* să exprime în acelaşi timp fatalitatea socială şi fatalitatea

[1] Sebastián Juan Arbó: *Camins de la nit,* 2 vol., 1935.

individuală. Inspirația naturalistă pretinde de altfel ca aceste două fatalități să coincidă, și tocmai aci stă coerența ei. Numai că anumiți creatori naturaliști izbutesc să lumineze atît de violent o ființă omenească pe fundalul social, istoric și biologic, care-i constituie mediul, încît cartea dobîndește un deosebit relief. Așa face Tolstoi, de pildă, cu Natașa Rostov sau cu Andrei Bolkonski, Thomas Hardy cu Tess, Roger Martin du Gard cu Jacques Thibault. În alte cazuri, la Verga și adesea la Zola, de pildă, dimpotrivă, personajele se confundă cu fresca...

Ciclul naturalist devine atunci un simplu „tablou de mari dimensiuni". Mai mult sau mai puțin lipsit de ceea ce îi conferea dimensiunea tragică, în măsura în care personajul nu mai posedă o autonomie artistică, conflictul dintre om și mediu, dintre om și destin se reduce la o vastă și masivă evocare. Valoarea lui constă în faptul că zugrăvește un vast ansamblu uman. În secolul al XX-lea, „romanul-frescă" va fi, așadar, cel care descrie pe larg, în trăsături ample, un loc sau un timp : o familie engleză în *Forsyte Saga* de Galsworthy, canadiană în *Jalna* de Mazo De La Roche, viața claselor mijlocii la începutul secolului la Heinrich Mann *(Tinerețe, Profesorul Unrat)*, sau la Arnold Bennett *(Treptele lui Riceyman)* ; viața țăranilor olandezi în *Zuyderzee* de Jef Last sau unguri în *Cei din Pustă* de Gyula Illyés ; problemele vieții muncitorilor în *La umbra uzinei* al finlandezului Toivo Pekkanen.

În romanul-frescă, intenția *documentară* va prevala asupra *sensibilității tragice* caracteristică romanelor milei necruțătoare. Ea va înfăptui în general acel legămînt al realismului masiv care a stat la originile „naturalismului", dar pe care marii romancieri naturaliști l-au depășit fără a-și da seama, transformînd pictura naturalistă în tragedie cosmică.

* * *

De la sfîrșitul secolului al XIX-lea însă intenția naturalistă și fresca realistă se impun într-o anumită formă a romanului istoric.

Din cauza lui Walter Scott și a admirabilului Alexandre Dumas, romanul istoric este confundat adesea în Franța cu romanul de aventuri. Și, într-adevăr, la nașterea sa, romanul istoric sau arheologic a împrumutat de la romanul de aventuri un element de interes destul de grosolan (dar plăcut). Ne-ar încînta oare evocarea lui Ludovic al XI-lea fără vitejia lui Quentin Durward? Poate că nu, de vreme ce *Cinq-Mars* al lui Vigny, unde eroul nu e un paladin convențional, ne plictisește... Romanul de capă și spadă a avut și el prea mult succes cu d'Artagnan și Lagardère, pentru a nu zdrobi romanul istoric propriu-zis. În țările unde secolul al XIX-lea nu se caracterizează prin naționalism, romanul istoric rămîne jocul romantic al unui visător plin de imaginație în *Pajul lui don Enrique cel suferind* al spaniolului Larra, truculent la Hugo în *Notre-Dame de Paris,* aplicat și precis în *Cronica domniei lui Carol al IX-lea* a lui Mérimée.

Totuși, în epoca naturalistă, romanul istoric este descoperit de către națiunile mai puțin vechi sau mai puțin continue decît Anglia și Franța. Îl descoperă cu gravitate, asemeni unei întoarceri la originile lor naționale, asemeni unei epopei patriotice ; nu mai e un roman de aventuri, e o *Cîntare a lui Roland* întîrziată cu cîteva secole, scrisă sub influența lui Flaubert, Hugo, Tolstoi.

Originea îndepărtată a adevăratului roman istoric, necunoscut în Franța, e poemul epic național, scris în secolul al XIX-lea sub influența romantică, într-o imitație savantă a stilului popular : în Polonia, *Pan Tadeusz* de Adam Mickiewicz evocă moravurile, viața, folclorul și patriotismul poporului polonez. La celălalt capăt al lumii, Argentina își găsește retroactiv sufletul național în mitul *gaucho* cu *Martín Fierro* de José Hernández. În același moment, Rusia își află expresia în *Taras Bulba* de Gogol.

După 1860, acestei inspirații epice și patriotice i se adaugă o intenție arheologică și estetizantă marcată de *Ultimele zile ale Pompeiului* al englezului Bulwer

Lytton, *Quo vadis?* al polonezului Sienkiewicz, *Salammbô* al lui Flaubert. Inspirație mai rece, dar, în ultimă instanță, tot *o sensibilitate naturalistă* — amploare, înălțime și milă — va face sinteza diverselor tendințe amintite în așa-numitele *mari cicluri naționale*. Sienkiewicz nu e numai autorul unui roman destul de convențional și sîrguincios asupra originilor creștinismului, ci și al unei mari trilogii din secolul al XVII-lea, *Prin foc și sabie, Potopul, Pan Wolodyjowski*. Marele ciclu medieval și norvegian *Kristin Lavrandsdatter* de Sigrid Undset adaugă intersului istoric acel sens suveran și crud al vieții și al întorsăturilor ei, pe care-l întîlneam în epoca naturalistă la Tolstoi și Thomas Hardy. La unele popoare ale Asiei, epopeea națională, amestec de lirism și inspirație naturalistă, va prinde formă în secolul al XX-lea: epopeea cazahă *Abai* de Muhtar Auezov... Astfel, măreția naturalismului e perpetuată de o anumită formă epică și sociologică a romanului istoric, ca și de ciclul romanesc realist...

* * *

Iată de ce „naturalismul" nu e un ansamblu de teorii literare, ci o *atitudine* și o opțiune a romancierului, o viziune a destinului uman. El împrumută în general, fără discernămînt, toate procedeele sale de la arta romanului din secolul al XIX-lea, de la arta „realistă". Naturalismul nu caută să pătrundă în adîncul conștiinței, refuză subtilitatea analizelor și profunzimile subiectivității. Nici o căutare artistică, în afară de cea pur formală, în descriere, sau puternică, abilă, însă grosolană, în compoziție. Personajele pot fi puse în mod uluitor în lumină, dar nu sînt niciodată redate în amănunțime.

Aparent absorbit de grija frescei sociale, în realitate însă de sentimentul tragic al destinului, acest naturalism n-a complicat scrisul romanesc ci, dimpotrivă, a

făcut să țîșnească o emoție obiectivă dintr-o descriere simplă și uneori simplistă, dar vastă, amplă, evocatoare.

Căci măreția inspirației e ceea ce caracterizează acest roman și îl deosebește de simpla frescă plată și pitorească, documentară și abilă, căreia îi putem rezerva numele mai simplu de „realism". S-ar cuveni poate să numim „naturalism" acea imensă și crudă viziune romanescă universal caracteristică pentru a doua jumătate a secolului al XIX-lea : amploarea tabloului, suflul aproape epic al unei istorii ce rămîne pur umană și sociologică și mai ales simțul ascuțit, biologic, al individului strivit de societate sau zdrobit de istorie, care radiază un stoicism și o milă latentă... În această inspirație și în această forță se reunesc toate marile romane ale unei jumătăți de secol : precedați de George Sand, George Eliot, Charlotte Brontë, de unele aspecte din Hugo, Flaubert, Maupassant, iată-i pe Zola, Verga, Thomas Hardy, Selma Lagerlöf, Tolstoi (care a fost, totuși, în principiu, antinaturalist), apoi continuatorii lor, Martin du Gard, Martin Andersen Nexö, Sigrid Undset. Destinul uman e în întregime reintegrat în destinul social și istoric, drama colectivă și drama individuală se echilibrează perfect și autorul prezintă această dramă ca pe o tragedie epică...

Prin coerența, umanitatea și măreția sa, acest roman „naturalist" constituie unul din masivele creației romanești.

IV

ARTA ROMANULUI

Desfășurarea realismului la începutul secolului al XX-lea: realismul cumpătat. — Măiestria și sterilitatea lui. — De la realism la La Belle Époque. — Romanul de analiză: André Maurois, Lacretelle, Chardonne, Jérôme și Jean Tharaud. — Siguranța povestitorului și eleganța romanului psihologic. — Romanele adolescenței. — Zugrăvirea ambianțelor. Abilitățile romanului postrealist și procedeele povestirii. — Sensul prezenței. — Pătrunderea în conștiința eroului. — Arta racursiului. — Perfecțiunea romanului tradițional. — Un exemplu: romanul gliei; temele romanului țărănesc; Blasco Ibáñez, Maurice Genevoix; pitorescul regionalist; caracterul școlăresc al romanului rustic. — Erorile romanului tradițional.

Romanul fusese proaspătul îmbogățit al secolului al XIX-lea. Poseda uriașa avere imobiliară a „frescelor sociale", majoritatea acțiunilor la Banca Istoriei, exercita controlul asupra dramelor umane, era proprietarul unui hotel particular la Paris datorită lui Bourget, unei vile lîngă Bosfor datorită lui Loti, unor fiefuri în viața provincială de pe urma lui Balzac și Flaubert. Pînă în 1800 nu i se ceruse altceva decît să amuze și să emoționeze; acum, era consultat în problemele pauperismului sau ale divorțului. Manifesta pretenții „științifice".

Niciodată *literatura nu se bucurase de competența universală recunoscută romanului la începutul secolului al XX-lea*. Romanul crescuse o dată cu presa și cu organizarea opiniei publice. Dincolo de informare și de discuția publică, el constituia un instrument de meditație, de punere la punct, de vulgarizare sau de prezentare a tezelor. Încă din vremea lui Balzac sau Dickens se în-

făţişa ca un „reportaj“ imaginar, iar Zola a adîncit această tendinţă : reportaj în străfundurile căruia se găseşte o „filozofie“, socială sau de altă natură.

Romanul va păstra acest rol în secolul al XX-lea. Un mare număr de romane „pun“ o „problemă“ care ar fi putut fi aceea a unei anchete-reportaj : educaţia populară în *Grădiniţa de copii* de Léon Frapié în 1904, drama ţăranilor în *Grîul care încolţeşte* de René Bazin în 1907 sau în *Nène* de Ernest Pérochon în 1927.

Totuşi, violenţa şi agresivitatea cu care pune „probleme“ romanul secolului al XIX-lea va fi urmată în epoca postrealistă, între 1890 şi 1940, de o artă mai cumpătată, mai finisată şi mai puţin răscolitoare. Mă refer la desfăşurarea realismului, la romanul bine alcătuit care oferă plăcerile reunite ale analizei şi povestirii, ale documentării şi imaginaţiei, şi care, prin seriozitatea, farmecul, perfecţiuna literară şi didactică precum şi datorită lipsei de nelinişte artistică cucereşte şi formează în decursul primei jumătăţi a secolului al XX-lea un public conştiincios şi cinstit, lipsit de snobism, dar doritor de noutăţi şi gata a se adapta încet-încet la nişte optici noi : public fără de care romanul n-ar fi supravieţuit dispariţiei progresive a acelui foileton (romanul-foileton al secolului al XIX-lea putea fi scris de Balzac sau de Flaubert) care a chezăşuit triumful genului.

* * *

Prin arta de a povesti, de a informa, de a stîrni interesul şi de a emoţiona, ca şi prin interesul ca atare trezit de subiectele alese, începînd din 1890 se impune romanul „realist“ — psihologic sau de moravuri — care îşi găseşte instrumentele naraţiunii şi analizei, precum şi propriile intenţii de zugrăvire fidelă şi nuanţată, de informare şi de veridic, in investigaţiile romaneşti ale secolului al XIX-lea.

Temele sînt limpezi şi obiective, bine delimitate, tratate cu dibăcie şi precizie. El alege un subiect bine de-

terminat din realitatea umană: istoria unei familii în *Făclia familiei Riffault* de Gaston Chérau ori în *Forsyte Saga* de Galsworthy; nuanțele, neînțelegerile și problemele ivite între doi oameni în *Epitalam* de Jacques Chardonne sau în *Amanții neliniștiți* de Marcelle Vioux; un mediu social: patronatul în *Căsătorii* de Charles Plisnier, ruinele unui mare oraș în *Hotel Nord* de Eugène Dabit. Amintind întrucîtva de romanul tezist, acest roman pune adesea o „problemă" socială: primejdiile înjosirii și înstrăinării prin care trece fata sărmană din *Trupul tău îți aparține* de Victor Margueritte, sau dramele copilăriei delicvente în *Ciini pierduți fără zgardă* de Michel Cesbron. Provincia, modul de viață al țăranilor, tragediile lor surde și secrete îi oferă prilejul tablourilor pitorești, narațiunilor savuroase și dramatice. Această artă precisă poate fi aplicată aventurii (*Oamenii mării* de Édouard Peisson) sau exotismului (*Malaezia* de Henri Fauconnier, *Vin ploile* de Louis Bromfield).

Romanul realist cumpătat reia intenția generală a realismului secolului al XIX-lea: a reprezenta realitatea extrăgînd din ea materia pentru un „tablou" sau pentru un „studiu". Originile lui sînt: Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, „clasicii" romanului. El abandonează fundalul epic și misterios, înflăcărarea aproape mistică și vizionară, pentru a căuta o precizie mai plăcută și mai nuanțată. Șlefuiește și decantează, slăbind-o totodată, inspirația marilor creatori. Dar păstrează optica realistă: a prezenta obiectiv un aspect al realității, menținînd autorul și cititorul *deasupra* acestei realități, transformîndu-i în analiști, în observatori și în judecători plini de simpatie. Arta romanului se definește în acest caz prin preciziunea analizei, abilitatea și farmecul cu care e „redată" realitatea observată comod de romancier — acest martor fără complexe — și de complicele său, cititorul.

De acest stil romanesc se vor îndepărta, în secolul XX, Joyce, Proust și atîția alții, iubitorii de noi căutări. Nu fără motive ori fără scuze, căci arta postrealistă, reînnoindu-și subiectele dar nu și viziunea, se imobiliza

într-o anumită optică, riscînd să devină, prin raportare la marii realişti şi la marii naturalişti, ceea ce fuseseră pictorii academişti în raport cu pictura clasică.

Era, cu toate acestea, o artă bogată şi într-un înalt grad evoluată. Bogată prin varietatea subiectelor — psihologice, sociale, pitoreşti : sentimentele, moravurile, oraşul, familiile, clasele sociale, provincia, exotismul, ţările străine... Evoluată pentru că tehnica, procedeele, ceea ce am putea numi gramatica şi sintaxa romanului, ating *perfecţiunea complexităţii şi echilibrului, măiestria desăvîrşită*. Arta lui Jacques de Lacretelle şi a lui Gaston Chérau e infinit mai subtilă şi mai perfectă decît cea a lui Proust, Musil, Joyce, Michel Butor.

Atît de perfectă, încît devine sterilă şi convenţională. Bogăţia, abilitatea şi preciziunea sa amintesc de aventura artei tapiseriei : artă admirabilă, deşi pompoasă, în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, aşa cum admirabilă a fost mai tîrziu, în roman, inspiraţia lui Balzac şi a lui Zola. În secolul al XIX-lea tapiseria goblenurilor atinsese culmea perfecţiunii tehnice şi a fineţii, utilizînd cu abilitate peste două sute şaptezeci de culori ; dar ea nu-şi va regăsi funcţiile creatoare decît în secolul al XX-lea, cînd Lurçat se va limita la o duzină de culori... La fel, romanul extrem de abil al postrealiştilor nu a putut fi reînnoit decît de Virginia Woolf, Joyce şi Musil.

Dar tapiseria secolului al XIX-lea, bogată şi searbădă, dispreţuită astăzi, va fi reevaluată peste douăzeci de ani. Şi romanul postrealist din perioada 1890—1940, la fel de bogat şi de searbăd, va trebui să sufere, după rebutări considerabile, aceeaşi reevaluare. Reevaluare cu atît mai lesnicioasă cu cît, lăsînd la o parte căutările ezoterice, romanul nu s-a depărtat prea mult de tradiţia postrealistă : după 1950, vedem cum, într-o mai mare măsură decît „căutările" ezoterice, se înstăpîneşte o tendinţă anecdotică (Cesbron, Bazin, Michel de Saint-Pierre, Peyrefitte etc.), care nu se deosebeşte de postrealism decît printr-un plus de nervozitate...

Iată motivul pentru care ceea ce a constituit, timp de cincizeci de ani, pînă la al doilea război mondial, roma-

nul tradițional, adică romanul de succes, premiat de frații Goncourt și cumpărat de toate bibliotecile, nu e o materie neglijabilă pentru aventurile, epocile și climatele romanului. Este, dimpotrivă, înfăptuirea și maturizarea, lipsită de geniu, a marilor cuceriri ale secolului al XIX-lea, pe de-o parte, și pe de alta statornicirea unei gramatici a narațiunii și a unui registru de teme pitorești, la care evoluția romanului, în impulsurile sale continue de vulgarizare, consolidare, desfășurare și conservare, va avea totdeauna nevoie să recurgă.

* * *

În plină înflorire, calmă, dar nu lipsită de îndrăzneli, *La Belle Époque* („Frumoasa Epocă") a fost epoca parizienilor care practicau jocul frivol de-a satira pariziană. După pedantele romane reacționare ale lui Barrès și Bourget *(Dezrădăcinații, Discipolul)*, după mondenitățile sceptice ori scandaloase ale lui Abel Hermant *(Mezinul familei Coutras)* și Paul Hervieu *(Zugrăviți de ei înșiși)*, Paul Adam *(Forța, Trustul)*, și René Bazin *(Pămîntul care moare, Grîul care încolțește)* sînt studiate cu gravitate probleme sociale, însă Octave Mirbeau desfășoară o vervă batjocoritoare, iar critica protestează în fața îndrăznelilor „sexuale" ale lui Marcel Prévost *(Don Juanele)*. Cu Paul Margueritte sau Édouard Rod începe de altfel epoca în care se discuta cel mai mult despre iubirea liberă. Peste toate acestea domnește elegantul pseudoclasicism, onctuos și acidulat totodată, al lui Anatole France[1].

[1] Din teama de a nu plictisi, sîntem nevoiți să limităm acest capitol dedicat unei arte postrealiste extrem de cizelate, dar lipsite de geniu, la romancierii francezi luați cu titlul de exemplu. În Anglia, desigur, se desfășoară epoca în care James Stephens scrie despre *Fiica femeii de serviciu*, iar Arnold Bennett — despre clasele mijlocii, în timp ce pe May Sinclair o interesează feminitatea, iar Marguerite Radclyffe Hall publică

Dar, cu mai mult succes decît celelalte tipuri de roman, romanul postrealist va triumfa începînd din 1921 cu „romanul psihologic“ sau „romanul de analiză“. Într-adevăr, se impunea practic „crearea“ acestui gen unde se amestecă „romanul intim“ cu romanul de moravuri propriu-zis. O întreagă artă subtilă și exersată poate fi aplicată aci, unde zugrăvirea pasiunilor, arta vieții familiare și a dialogului, evocarea discretă a vieții burgheze, narațiunea bine întocmită, episoadele pariziene se unesc cu un dram de „confesiune“. În *Climate* (1929), André Maurois știe să evidențieze în mod admirabil „climatul“ estompat al unei bune familii și în același timp ardoarea ființelor care încearcă să se exprime în acest cadru. *Cercul familial* (1932) și *Instinctul fericirii* (1934) prezintă cele mai nuanțate studii cuprinse între zugrăvirea unui mediu și cea a unui individ.

scabrosul roman *Fîntîna singurătății*. În Italia, în spatele strigătelor lirice confuze ale lui D'Annunzio, domină sentimentalismul lui De Amicis *(Romanul unui învățător)* sau „umorul“ mic-burghez al lui Panzini; Matilde Serao scrie reportaje pitorești, Grazia Deledda face elogiul sufletului sard, iar Luigi Capuana livrează melodrame în genul lui Georges Ohnet *(Marchizul de Roccaverdina)*. Romanul sentimental al lui Armando Palacio Valdés se impune în Spania, iar Emilia Pardo Bazán face dovada unei originalități relative apărînd cuviincios feminismul, în timp ce verva lui Blasco Ibáñez conferă totuși o oarecare forță romanelor sale valenciene *(Pămînt blestemat)* sau mediteraneene *(Mare nostrum)*. În literaturile germanice, naturalismul stăpînește primele opere ale fraților Mann, lumea se delectează citind fanteziile vieneze pline de cruzime ale lui Schnitzler, mult superioare de altfel vervei pariziene a lui Abel Hermant.

E de asemenea momentul în care apar Gide, Pirandello, Unamuno și, în curînd, Kafka. Dar nu-i vom regăsi decît mai tîrziu, într-un alt domeniu al romanului. În acesta, care e „mărunțișul realismului“, nu putem folosi decît un număr restrîns de exemple, pe care sîntem nevoiți să le alegem, pentru a nu deruta, din rîndul scriitorilor francezi; cititorii francezi din 1962 n-au auzit și nu vor auzi niciodată de Emilia Pardo Bazán... Au și uitat poate de numele lui Gyp ori de Lucie Delarue-Maldrus...

Măsura și eleganța sînt, la drept vorbind, cele care ne seduc în acest roman psihologic. Făcînd abstracție de celelalte aspecte ale realității, el te invită să trăiești într-un univers de sentimente. Plăcerea e dublă : participi la o aventură sentimentală, dar participi de la distanță. Romanul psihologic îți îngăduie să simți și să analizezi totodată, prin această îmbinare oferind cititorului o atitudine și o superioritate pe care nu le-ar fi putut dobîndi în experiența trăită.

Cînd în 1922 Jacques de Lacretelle studiază în *Silbermann* accesul de prietenie care-l îndeamnă pe tînărul burghez în vîrstă de aproape paisprezece ani să protejeze și să admire un mic evreu inteligent, neîndemînatic și persecutat, această firavă aventură e relatată cu multă sensibilitate, dar la *trecut* și pe un ton obiectiv : „Începînd cu a treia, treci în cursul superior al liceului. Acesta ocupa jumătate din clădire"...[1] La fel, Jacques Chardonne nu intră în subiectul *Epitalamului* — frecușurile dintre doi soți bine educați, datorate nepotrivirilor de caracter — decît după ce a adoptat, în primul din cele două volume ale acestui roman conjugal, tonul observatorului „superior" : „Berthe era o fetiță foarte veselă, dar îi plăcea să judece. Cînd vedea că mama ei e agitată, îngrijorată și veșnic ocupată cu dulapurile, se gîndea că oamenii sînt nefericiți din slăbiciune și neglijență."[2] Și, pentru a povesti în *Slujnica stăpînă* istoria unui baronet care o impune drept stăpînă a domeniului său pe metresa adusă din cafenelele Parisului, Jérôme și Jean Tharaud folosesc un stil de analiză psihologică inspirat de Benjamin Constant sau Fromentin : „Această posomorită istorie, veți spune, ar fi putut oferi material pentru un straniu roman rustic, dacă aș fi fost în stare să dau informații mai precise asupra aventurii însăși și al prea puțin simpaticului ei erou"[3].

[1] Jacques de Lacretelle : *Silbermann*, Gallimard, 1922, p. 7.
[2] Jacques Chardonne : *L'Epithalame*, Stock, 1921, vol. I, p. 1.
[3] Jérôme et Jean Tharaud : *La maîtresse servante*, Plon, p. 1.

În romanul psihologic domină o elegantă „distanțare" a naratorului (care folosește sau nu persoana întîi) față de furtunile sentimentale pe oare le descrie. Această stăpînire este împrumutată de la autorii romanelor intime din secolul al XIX-lea, care au întîmpinat destule piedici pînă să ajungă la ea... Dar, o dată împrumutată, scriitorii psihologiști o folosesc ca fini stiliști. Jacques Chardonne a avut în fond mult curaj atunci cînd a tradus, în chipul cel mai amănunțit, uluitoarea banalitate a vieții conjugale și a crizelor ei : „Bertha se ridică, apoi se așeză din nou, năucită, și, cu voce scăzută, spuse dintr-o răsuflare :

— Scumpule, știu că nu mă mai iubești.

— Iar ! spuse Albert, ridicîndu-se brusc.

— Vezi că nu pot vorbi cu tine ?

— Iartă-mă, spuse el, așezîndu-se. Te ascult. Poți să-mi vorbești. N-am să te întrerup.

Privi ciucurii fotoliului, gîndind : «Trebuie s-o ascult».

— Nu mă mai iubești... Știu, continuă Bertha cu o voce la început scăzută și calmă. M-am silit să nu văd... dar nu-i cu putință." [1]

Prin asemenea dialoguri, pe asemenea teme, romanul psihologic se apropie de romanul-foileton, de care îl desparte o anumită dezinvoltură... În aceeași epocă, sau aproape, Alberto Moravia în Italia (*Indiferenții,* 1929) sau Evelyn Waugh (*Aceste josnice trupuri,* 1930), în Anglia, tratează aceeași temă, nervozitatea feminină, a bărbaților sau a femeilor, însă cu mai multă voie bună. Dar așa-numitul roman „psihologic" ia în serios crizele de nervi, le idealizează și le transformă în dramă burgheză, salvîndu-se prin eleganță.

Eleganță datorată în parte siguranței naratorului care descrie complezent niște văicăreli, dar o face în stilul unui mare roman intim al veacului trecut : „Vedeam

[1] Jacques Chardonne : *L'Épithalame,* Stock, vol. II, p. 199

cum exaltarea mi se spulberă în fața acestei tandreți. Îi ascultam obiecțiile cu o tainică plăcere, pledam încă împotriva ei, dar — lucru ciudat — nu-mi puteam ascunde că eram îmbărbătat de certitudinea că nu se va lăsa convinsă."[1] Am putea crede că citim *Adolphe*: același stil, aceeași falsă detașare... Singura deosebire e că romanul lui Benjamin Constant își datorează alura unei pasiuni stinse, dar în definitiv tot unei pasiuni, în timp ce romanul psihologic imită, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, această pasiune pentru a o transforma în dramă burgheză.

Căci eleganța romanului psihologic ține și de cadrul în care el se desfășoară. Între 1890 și 1940 mai era încă perioada cînd funcționarul mărunt, provincialul ratat, micul burghez amator de cărți la modă sînt „epatați" de romanul care aduce în scenă mici nobili de țară sau mari burghezi. În *Epitalam*, înainte ca Berthe și Albert să-și înfrunte firile, primul volum al operei e făcut din elegante flirturi consumate în jurul unui *teren* de tenis; toți provincialii francezi visau pe atunci să se distreze în jurul unui teren de tenis. Povestitorul din *Silbermann*, un tînăr burghez, compară apartamentul tatălui său, magistrat, cu apartamentul unui anticar evreu. Frații Tharaud, ca și La Varende, mizează pe „micul nobil de țară". În *Ordinea*, Marcel Arland aduce în scenă o familie burgheză. În definitiv, romanul psihologic nu își găsește strălucirea și farmecul în finețea psihologică, ci în faptul că evocă pitorescul, bogăția sau stilul de viață al unei societăți aflate cu două sau trei trepte deasupra lumii cititorilor săi...

Acesta a fost, între 1890 și 1940, esențialul lui punct de atracție. Era considerat psihologic romanul care oferea publicului, alcătuit din semi și sferto-burghezi, un alt mediu.

În această atmosferă un pic convențională, chiar dacă foarte adevărată și just redată, își va desfășura romanul

[1] Jérôme et Jean Tharaud. *La Maîtresse servante*, p. 224.

psihologic analizele, problemele și finețea, fixîndu-se la *teme* precise și nu lipsite de realitate. Cea mai pregnantă, mai imediată, mai captivantă e problema cuplului : romanul feminin al Andreei Corthis, *Numai pentru mine* (1919), vocația lui Jacques Chardonne a cărei desfășurare începe cu *Epitalam* (1921), continuîndu-se cu *Eva sau jurnalul întrerupt* (1930), *Claire* (1931), *Romanticii* (1935), romanul ingenuu și stufos al lui Jacques Rivière, *Aimée* (1922) și transpunerea temei în noua viață cosmopolită : *Lewis și Irène* de Paul Morand în 1924.

Epoca 1921 găsește în studierea adolescenței o altă temă arzătoare, pitorească, îndrăzneață și banală : *Viața neliniștită a lui Jean Hermelin* de Jacques de Lacretelle (1920) ; *Premiantul clasei* de Benjamin Crémieux și *Adolescență neliniștită* de Louis Chadourne (1921) ; *La 18 ani* de epicurianul stendhalian Jean Prévost și *Suflet tenebros* de catolicul Daniel Rops (1929) ; fără a mai pune la socoteală *Îndrăcitul (Le Diable au corps)* de Raymond Radiguet (1923), care scapă normelor. De fapt, interesul pentru sufletul adolescentin cunoștea o înflorire tîrzie în 1921, deoarece poezia temei fusese găsită în *Cărarea pierdută* (1913) de Alain Fournier, iar neliniștitoarea ei cruzime — în *Rătăcirile elevului Törless* (1910), opera unui scriitor care avea un alt destin — mai îndelungat — de împlinit : Robert Musil.

* * *

Elementul picant nu lipsește ; e același pe care îl va regăsi, prin întoarcerea la anecdotă, o bună parte a romanului între 1948 și 1962. Cartea „îndrăzneață“ (sau chiar scandaloasă) prin subiectul ei poate fi întîlnită în toate epocile. Primele romane ale lui Françoise Mallet-Joris sau ale lui Françoise Sagan nu sînt mai scabroase decît *Falsele fecioare* (1894) și *Don Juanele* de Marcel Prévost. A mai existat și un *Domnul Venus* care anunța multe lucruri. De altfel, erotismul din *Suzanne* (1896) de

Léon Daudet nu este inferior celui din romanul contemporan ; e doar ceva mai solemn.

Aceeaşi acuitate — căci înrudirea este mare între perioadele 1890—1910 şi 1948—1962 — în studiul cinic al vieţii sociale. *Prostia pariziană* (1884) de Paul Hervieu sau *Trustul* (1910) de Paul Adam nu sînt cu nimic mai prejos decît *Marile familii* (1948) de Maurice Druon ori *Aristocraţii* (1954) şi *Scriitorii* (1957) de Michel de Saint-Pierre. Cosmopolitismul baroc, agresiv, foarte modern, poate fi găsit în *Transatlanticele* (1897) şi în *Trenuri de lux* (1908) de Abel Hermant. Iar întreaga serie de *Domni de Courpière*, tot de Abel Hermant, evocare cam amară a unui diplomat fantomă, totuşi foarte viu, te face să te gîndeşti la ironia de mai tîrziu a lui Roger Peyrefitte şi chiar la cea a lui Jouhandeau.

Drama psihologică şi drama socială se unesc într-un fel de zugrăvire a dezordinii psihologice şi morale de după 1920 (încă o temă romanescă „de epocă") : *Étienne* (1924) şi *Ordinea* (1929) de Marcel Arland, *Scandalul* (1930) de Pierre Bost, opera plină de nelinişte a lui Pierre Drieu La Rochelle (*Bărbatul năpădit de femei*, 1925) ; *Burghezia visătoare* (1937) ; *Gilles* (1939) analizează minuţios şi veridic, nu fără farmec, o întreagă stare de spirit, dificultatea de a trăi, caracteristică atît societăţii cît şi individului. Cititorii care în 1954 sau în 1962 admiră ca pe nişte revelaţii pe tinerii autori ce traduc *răul* generaţiei lor, vor fi poate surprinşi regăsind, cu treizeci sau patruzeci de ani mai devreme, romancieri mai demni de stimă care, cu o artă mai discretă şi îndeosebi mai împlinită, exprimau acelaşi „rău" sau aproape.

Dar realismul social se preocupă şi de faptele reale mărunte, ca şi de personajele „tipice". Este vorba de sensul atmosferei, de studierea unui mediu caracteristic : micii burghezi ai lui René Béhaine, evreii orientali ai lui Jérôme şi Jean Tharaud (*În umbra crucii*, *Trandafirul din Saaron)*, boema din Montmartre în romanele lui Pierre Mac Orlan (*Clica din cafeneaua Brebis)*, „drojdia societăţii" în *Jésus la caille* (1914) şi *Omul hăituit* de

Francis Carco. Alteori, acest roman de informare socială enunță în termeni dramatici o problemă morală sau socială (*Falsele fecioare* de Marcel Prévost) ori își închipuie că dezvăluie culisele și dedesubturile unei activități sociale : *Trupuri și suflete* de Maxence Van Der Meersch, care anunța într-o modalitate gravă ceea ce Roger Peyrefitte va face mai tîrziu cu o acerbă ironie.

Infinită e varietatea secretelor sociale vehiculate cu talent de romanul postrealist. El va ști să facă bilanțul acelei mari aventuri care a fost primul război mondial — *Crucile de lemn* de Dorgelès sau *Echipajul* de Kessel în 1924 — după cum la fel de bine va ști să vorbească despre societățile „exotice“ ; Africa de Nord la Jérôme și Jean Tharaud (*Rabat sau ceasuri marocane,* 1918 ; *Marrakech sau stăpînii din Atlas,* 1920 ; *Fez sau burghezii Islamului,* 1930) ; Canada cu celebra *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon ; cercul polar cu Maurice Bedel (*Jérôme 60° Latitudine Nordică) ;* itinerarii turistice cu T'Serstevens (*Vagabond sentimental,* 1923, *Itinerar spaniol,* 1933) ; călătorii cu ambarcațiuni cu vele și aventuri vînătorești cu Édouard Peisson, Roger Vercel și atîția alții...

* * *

Roman de moravuri, roman psihologic, roman rustic, exotism și aventură, tot atîtea „genuri“ la fel de precise și la fel de riguroase ca odinioară oda, elegia sau satira, supuse, precum altădată poezia postclasică unui anumit ritm, unui anumit limbaj, unui anumit ton. Bineînțeles, nu tonului aristocratic, ci firescului, pitorescului, cuvîntului propriu. Și, dacă nu se mai folosește marea metaforă, perifraza și prozopopeea, se folosește în schimb povestirea, descrierea, portretul, dialogul, analiza, chiar prologul.

Ca orice artă rafinată, romanul postrealist își are întorsăturile, abilitățile majore, convențiile și îndrăznelile sale.

I se întîmplă să uzeze în introducere de acel ton peremptoriu și monden care aruncă praf în ochi : „În acea *frumoasă seară de mai, caldă și limpede,* profesorul Martial Hauffroy, membru al Academiei de științe și al Academiei de medicină — în pofida puternicei sale originalități — își sărbătorea nunta de argint în *luxoasa-i locuință* de pe Avenue Wagram. Se aflau acolo vedetele științei, literaturii, politicii..." [1]

Acest început de capitol al lui Léon Daudet (Daudet omul prețuia mai mult decît romanele sale, fiindcă i-a descoperit și impus pe Proust și Bernanos) se apropie poate cam prea mult de caricatură : acea „frumoasă seară", „caldă și limpede", amestecată cu „luxoasa locuință"... Abilitățile vădite de arta povestirii sînt, la drept vorbind, altele decît cele specifice romanului-foileton. Ea recurge uneori la prolog în expunerea inițială, precum și la diferite cochetării de povestitor pentru obținerea acelui „efect de distanțare" pe care arta dramatică nu-l va descoperi decît mult mai tîrziu : „Îmi cereți, domnule, să vă scriu cu de-amănuntul acea mică dramă cîmpenească despre care v-am vorbit într-o zi pe cînd vînam împreună acum cîteva luni. Spuneați că această întunecată istorie ar putea oferi material pentru un ciudat roman rustic..." [2]. Dar în definitiv, arta romanului bine făcut e mai netă și mai subtilă : cititorul este introdus, încă de la început, într-o acțiune în curs, revenindu-se însă cîteva pagini mai departe asupra lămuririlor necesare cu privire la personaje : „Servitorul intră în sufragerie și după ce așeză pe bufet farfuria cu care venise, rosti : «Champêtre e aci... ar vrea să spună ceva domnului marchiz»". Iată o imagine precisă, o scenă pe care o înțelegi imediat și, fără lungi descrieri, fără portrete, fără lenta ordonare balzaciană a cadrului, acțiunea începe imediat. Portretul necesar vine puțin mai tîrziu,

[1] Léon Daudet: *Le coeur brûlé,* Flammarion, 1929, p. 7.
[2] Jérôme et Jean Tharaud: *La Maîtresse servante,* Plon, 1921, p. 1.

sub forma unei „întoarceri înapoi" : „Marchizul *revenise* numai de cîţiva ani la Saint-Blaise pe care îl *părăsise* prin 1860... Rămas văduv pe cînd fiul lui avea patru ani, marchizul îl încredinţase pe micul Antoine părinţilor săi, în timp ce el trăia după bunul său plac..." [1] Această artă a romanului, mai rafinată în ce priveşte tehnica, a adăugat romanului balzacian care era aproape întotdeauna o *povestire*, evocarea directă, modul de a prezenta scena „ca şi cum am fi acolo", creînd astfel o impresie de „prezenţă" vizuală şi, încă de pe atunci, cinematografică : „Deşteptătorul de pe noptieră sună zgomotos. Célia se trezi speriată, îşi întinse mai întîi braţele în cruce, şi picioarele unul cîte unul, apoi, sărind din aşternutul răvăşit, se propti în coate cu capul în mîini..." [2]. Dialogul a devenit şi el mai spontan, mai apropiat de dialogurile obişnuite şi sacadate din viaţa reală :

„Laura se ridică din fotoliul pe marginea căruia şedea :

— Aşteaptă... am să-ţi caut cutiile.

— Ce cutii ?

Îşi aminti apoi de mica provizie de droguri aduse din China. (...)

— Nu te mai interesează ?

— Oh, nu, pe cuvînt. Le poţi păstra." [3]

Nu se vorbea aşa în romanul secolului al XIX-lea, nu se reproduceau cele mai mici incidente de conversaţie, cum ar fi „ce cutii ?" care, de altfel, are aci o valoare psihologică.

Acestei „prezenţe" a scenei „văzute" sau înregistrate i se adaugă o altă abilitate, o „prezenţă" de altă natură : conştiinţa personajului principal devine *prezenţă imediată*, cititorul îi *presimte direct* — telepatic, ar trebui spus — impresiile :

[1] Gyp : *Miche*, Flammarion, p. 5.
[2] Claude Farrère : *Les Petites Alliées*, Ollendorff, p. 1.
[3] Marc Chadourne : *Absence*, Plon, 1933, p. 10.

„Vei avea răgazul să te odihnești, în timp ce urc, spuse Isaïe."

Şi, după ce am auzit în mod obiectiv această frază, intrăm brusc, prin telepatie, în conştiinţa lui Isaïe, iar nedumeririle lui sînt şi ale noastre: „siguranța propriei sale voci îl făcu să creadă, o clipă, că altcineva vorbise în locul lui. *Nu se recunoştea în acest om puternic şi hotărît*, care strîngea frînghia, dădea ordine, stabilea dintr-o dată proiectul ascensiunii. Parcă o mare adiere de aer proaspăt i-ar fi spălat mintea. Toropeala făcuse loc unui sentiment nou..." [1]

În epoca realistă, Balzac *ne spunea* ce simte Rastignac; dar cel care vorbea era Balzac... Aici, cititorul resimte direct, prin identificare, ceea ce simte eroul şi această identificare e dorită de romancier a cărui artă constă tocmai în a o realiza, identificîndu-se el însuşi eroului, în loc să-l descrie din afară. Romancier şi cititor pătrund împreună în conştiinţa personajului, dar cel care vorbeşte e personajul, nu romancierul. Peisajul devine o stare sufletească; e zugrăvit şi simțit prin intermediul senzațiilor eroului, în stilul notației rapide, asintactice, care exprimă viața imediată a conştiinţei: „Ultimele zile ale traversării... Zile de arşiță, nopți pline de tenebre care găuresc masca de cristal a lunii indiene... Perfect rotundă, nicidecum nepăsătoare, ci vie, iradiind un foc prea dens care ucide aştrii din jur, înspăimîntă apele. Violentă și pură..." [2]

Aventura romanescă este deci trăită parțial *în* conştiinţa eroului. Şi totuşi, ea scapă: personajul principal e silit să *simtă* şi să trăiască, dar autorul îl supraveghează neîncetat, pe nevăzute, cu asentimentul cititorului complice. El îşi rezervă dreptul de a *alege*, de a prelungi sau scurta momentele de conştiinţă. Acest joc dublu dă povestirii o suplețe necunoscută pînă atunci şi favo-

[1] Henri Troyat: *La neige en deuil*, Flammarion, 1952, pp. 127—128.
[2] Marc Chadourne: *Absence*, p. 91.

rizează lunecarea ei în timp : senzațiile descrise sînt chiar ale eroului captat de aventura romanului, dar romancierul este cel care hotărăște, în funcție de moment, dacă e mai bine să le condenseze ori să le dea frîu liber...

Pentru a dezlega dificila problemă care îl făcea pe autorul balzacian să scrie greoi : „Trebuie să-i lăsăm acum pe eroii noștri în strada X..., și, sărind peste trei luni, să-i regăsim înapoiați la Paris, în locuința bancherului Z...", romancierul postrealist dispune de mijloace noi. Fără a înceta să trăiască — și să-l facă pe cititor să trăiască — în conștiința eroului, își păstrează putința de a se ridica suficient deasupra ei, pentru a *rezuma* evenimentele și, prin combinarea imperfectului cu perfectul simplu, a trece peste cîteva luni în cîteva fraze : „*Făcu* mai multe călătorii la Paris ; toate aceste demersuri *tindeau* să-i micșoreze incertitudinile. *Sacrifica* adesea din dezgust prilejul unui cîștig, grăbit să ajungă la rezultatul definitiv. La sfîrșitul toamnei, o *întîlni* pe Rose la Serpente. În bibliotecă, o rotondă cu lemnărie de acajou, *așeză* pe masă hîrtiile pe care dorea să le semneze Rose..." [1] Două verbe la imperfect au fost suficiente pentru rezumarea cîtorva luni de mașinații, iar trecerea la perfectul simplu (așeză), precedată de fixarea rapidă a unui cadru vizual și pitoresc („în bibliotecă, o rotondă") ne introduc, după vreo zece cuvinte, într-un moment precis, într-un loc precis, care, pentru cititor, se vor confunda din nou (în ciuda folosirii convenționale a trecutului) cu „timpul trăit", cu prezentul adică. Astfel, fără să ne dea impresia că părăsește conștiința eroului, Jacques Chardonne stăpînește și mînuiește admirabil scurgerea duratei. La un moment dat cititorul *trăiește* o scenă laolaltă cu personajul principal. În două fraze, adică timp de zece-douăsprezece secunde de lectură, cititorul decolează, domină și plu-

[1] Jacques Chardonne : *Le Chant du bienheureux*, Stock, 1927, p. 93.

teşte peste cîteva luni din viaţa eroului, pentru ca după acest zbor lin de douăsprezece secunde, să recadă cu precizie în biblioteca din lemn de acajou, într-o zi anume, la o oră anume, într-un moment romanesc în care, din nou, timpul necesar citirii unei scene e aproape acelaşi cu timpul necesar trăirii ei... Personajele reîncep să vorbească, am revenit în „prezent". Iscusinţele tehnice marchează o considerabilă evoluţie a artei romanului, evoluţie *în mare* între 1880 şi 1920, adică într-o perioadă cînd nu apar, cel puţin în acest gen, mari creatori. Atunci se elaborează totuşi o artă desăvîrşită care va constitui piscul „romanului tradiţional", punerea la punct definitivă a romanului secolului al XX-lea.

Acest roman „realist" devine un instrument de o supleţe infinită. Marc Chadourne sau René Boylesve dispun de mijloace pe care nu le poseda nici Balzac, nici Zola : zoriţi de geniu şi de inspiraţie, Balzac şi Zola n-au avut timp să-şi pună la punct mijloacele... Romanul postrealist nu are nimic de învăţat în ce priveşte introducerea, prezentarea personajelor, zugrăvirea locurilor, comprimarea timpului. El îşi combină în mod savant intriga şi în special tehnica. Cît de subtilă e arta lui Henri Pourrat, atunci cînd, în *Gaspar munteanul*, personajul înlesneşte zugrăvirea provinciei Auvergne : personaj excepţional, dar *numai atît* cît e nevoie pentru „a ţine treaz interesul", nu într-atît încît să domine şi să incomodeze zugrăvirea locului. Iată întreaga artă a romanului „rustic" : nişte eroi şi o aventură care, fără să reprezinte o problemă prea fascinantă, *pun în valoare* locul în care ea se desfăşoară (e mai bine, de aceea, să rămînă oarecum convenţionali). Dimpotrivă, fondul de viaţă burgheză pe care se desfăşoară *Epitalamul* lui Chardonne se precizează în măsura în care trebuie să constituie fondul unui tablou seducător, dar nu într-atît încît să abată atenţia de la problema psihologică a cuplului care e subiectul cărţii.

Valoarea artei postrealiste stă tocmai în acest dozaj. De aceea, deşi se pricepea atît de bine să armonizeze mediul şi personajele, ea n-a manifestat niciodată vreo

trăsătură de geniu în zugrăvirea lor... Problemele psihologice sînt aci expresia mediului, zugrăvirea mediului ambiant este supusă gusturilor, prejudecăților și viziunii pitorești a romancierului.

Trebuie să spunem însă că abilitatea artei postrealiste reprezintă în mod obiectiv unul din piscurile iscusinței literare. Romancierul postrealist evoluează pe un număr infinit de „planuri" și stăpînește arta racursiurilor. Pentru a face „portretul" unui personaj, el recurge la toate mijloacele posibile : introducerea directă în acțiune, urmată de explicații complimentare, viziunea exteriorului, viziunea lăuntrică, interferare cu viziunea celorlalte personaje. Pentru a explora materia sa, adică „viața trăită", el dispune de tot felul de procedee : descriere obiectivă, incursiuni în stare civilă, identificare cu conștiința eroului, narațiune făcută de un „martor" etc. Se vede lesne că știe să jongleze și cu timpul, să-l comprime pînă dincolo de limită, sau să-l resfire pentru a-l „face să trăiască" o scenă cu viteza cu care s-a desfășurat... Mijloacele sale de explorare par a egala — și chiar a depăși — prin finețe și varietate, valoarea celor căutate într-o manieră mai forțată, în cursul secolului al XX-lea, de un Proust, un Joyce, un Musil, un Lawrence Durrell, fără să mai socotim grupul „noului roman" care, începînd din 1950, acordă în Franța o importanță excesivă procedeelor tehnice ale creației romanești.

* * *

Primejdiile care pîndesc romanul realist și ipoteca nevăzută care apasă asupră-i se conturează în Franța în ceea ce se numește „romanul rustic" sau chiar în „romanul regionalist". Aci arta postrealistă își poate realiza din plin intenția și formula : zugrăvirea temeinică și precisă, savuroasă și pitorească, a unei realități obiective, bine delimitate. Ea apelează la toate resursele talentului și reușește perfect, vădind însă că,

în ciuda bogăției și varietății registrelor *tehnice*, nu izbutește să ocolească un soi de convenție stereotipizată. Dar tot aci se dezvăluie eroarea fundamentală a realismului : a considera drept esență a romanului „zugrăvirea“, „adevărul“ și „fidelitatea“, disprețuind *pateticul* pe care îl introduce creația romanescă și pe care romanul prea bine făcut — cel regionalist de pildă — îl diluează într-o intrigă formală, o intrigă-pretext...

În optica realistă, „romanul gliei“ se bucură încă de la origine de toate avantajele. El beneficiază de un cadru pitoresc și de fiecare dată original. Fiecare ținut poate fi evocat cu dragoste, într-o descriere exactă și plină de savoare : regiunea Sologne la Maurice Genevoix (*Raboliot*, 1925 ; *Marcheloup*, 1934 ; *Ultima haită*, 1938), regiunea Limousin la Charles Silvestre (*Domnul Terral* 1931 ; *Cîmpia și flacăra*, 1938), Normandia la La Varande, *Cévenii* lui André Chamson, regiunea Auvergne la Henri Pourrat.

Totuși, mai mult decît peisajul, contează mediul uman : mediu închis, aspru, rău. Gessner făcuse greșeala de a zugrăvi țărani idilici, George Eliot pe aceea de a fi dezvoltat prea mult intriga, George Sand — de a fi apelat la sentimentalism. În faza în care se găsea tehnica romanului începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea, un mijloc foarte simplu și în același timp riguros, necomplicat, sobru, concis, plin de forță, se impune : a centra totul în jurul unui element tragic, simplu și izbitor, reducerea romanului rustic la o dramă bine determinată. Sentimentul naturii și psihologia sînt aparent sacrificate construcției dramatice, chiar anecdotei centrale, dar dobîndesc, prin aceasta, mai mult relief : dacă ar fi fost puse în prim plan, ar fi pălit, s-ar fi ofilit, relevîndu-și slăbiciunea. Viața colectivă, pitorescul locului vor transpare doar printr-un fapt divers familial ; figurile secundare se vor reduce la niște simple siluete, cu atît mai precise cu cît vor fi mai bine „tipizate“.

Esențială rămîne drama care în mod artificial atrage atenția cititorului. Dramă foarte simplă, cu numai cinci

sau șase variante : pămînturile blestemate, lupta dintre două familii rivale, fiica păcătoasă, fiul risipitor, chefliul îngîmfat, destructiv, independent, iute la mînie și, în sfîrșit, incidența cu viața rurală a unei drame mai vaste, ca de pildă războiul.

Tema „pămînturilor blestemate" e dintre cele mai frecvente. Și e atît de bine cunoscută încît romanul rustic spaniol *Casa blestemată* de Blasco Ibáñez a fost tradus în 1926, în Franța, cu titlul original *La Barraca* : în *huerta* valenciană, cîmpie irigată, cu pămînt roșu, aspră și roditoare, un fermier copleșit de pretențiile proprietarului l-a ucis, la mînie, pe tiranul său. Printr-un acord tacit, nimeni în ținut nu preia contractul, gospodăria este lăsată în paragină. Curajoasa familie Bautista, venită dintr-un deșert nefertil, desțelenește pîrloaga în ciuda ostilității vecinilor. Întregul roman nu-i altceva decît povestirea acestei acțiuni, pînă la eșecul ei : după asasinarea unuia dintre copii, după cîteva schimburi de focuri de armă, după doi ani, familia Bautista pleacă pe drumuri, părăsindu-și casa incendiată de răuvoitori. În răstimp, *„făcînd jocul mai pasionant"* prin această anecdotă, Blasco Ibáñez descrie *huerta,* fără să aibă aerul că face acest lucru.

Maurice Genevoix nu procedează altfel în *Marcheloup,* 1934. Satul său din Sologne este replica dramatică a satului valencian din *Casa blestemată,* iar intriga e absolut aceeași : statornicit de puțină vreme (ca și familia Bautista) într-un cătun de meșteri de saboți, Benoît Chambarcaud încearcă să înființeze un atelier pentru fabricarea mecanică a saboților. Aceeași ostilitate a satului ; aceleași manevre pentru a-l alunga, aceeași intervenție a armelor încărcate cu alice. Atelierul lui Chambarcaud este prădat, așa cum fusese incendiată casa familiei Bautista, iar Chambarcaud pleacă și el pe drumuri. Mai mult, tînăra Chambarcaud are aproape aceleași „necazuri" ca și tînăra Bautista, și ambele romane ating tema nr. 3 : fiica păcătoasă. Vom regăsi lesne aceste teme la René Bazin și, mai tîrziu, la Henri Bosco ; vom depista,

printre sute de romane, tema „vînătorului îngîmfat“ de pildă, în *Gaspar munteanul* de Henri Pourrat sau în zgomotosul *Maurin des Maures* de Jean Aicard... Din 1890 pînă în zilele noastre, romanul pămîntului poate fi clasat cu uşurinţă în cinci sau şase rubrici, după tema dramatică folosită drept pretext.

Pretext necesar, căci această condensare dramatică reţine atenţia pe care n-o vor reţine descrierile pitoreşti sau intrigile mai complexe. Ea introduce în roman, deşi într-o manieră stereotipă, o anume impresie de fatalitate, care este resortul cel mai simplu al unei arte anecdotice sobre. Dar adesea pateticul povestirii n-are alt rol decît de a susţine şi de a ascunde inspiraţia profundă : dragostea pe care un om şi chiar un scriitor oarecum convenţional, fără voia lui, o poate realmente resimţi pentru o regiune, pentru un complex geograficouman. Un teritoriu, un ţinut, relieful solului, misterul şi labirintul munţilor, colinelor, pîraielor, peisajele care „vorbesc“, oamenii, datele, iubirile şi necazurile lor, amănuntele acelea emoţionante şi unice — ardeii roşii puşi la uscat în faţa casei, sau crucile înfipte în căpiţe, — toate acestea constituie o „realitate“ pe care romancierul pasionat ar vrea s-o fixeze, s-o traducă, s-o exprime întreagă. Dar nu are niciodată putinţa de a face acest lucru, aci fiind vorba de o dragoste foarte carnală şi foarte precisă, totdeauna trăită subiectiv. Această pasiune nu oferă decît pagini palide şi cuminţi, cum este începutul romanului lui Blasco Ibáñez : „Pretinsa cîmpie se dezmorţea sub strălucirea albăstrie a fîşiei de lumină care creştea dinspre Mediterana. Ultimele privighetori, ostenite de trilurile cu care învioraseră noaptea de toamnă, călduţă ca de primăvară, îşi încheiau cîntarea, rănite parcă de reflexele de oţel ale zorilor...“ [1] Din fericire, Maurice Genevoix este mai puţin sărac în exprimare, în episodul în care un solognot se apleacă peste

[1] Vicente Blasco Ibáñez: *Casa blestemată*, trad. de Oana Busuioceanu, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 27.

un eleşteu din Sologne: „Totul redevenea pentru el distinct, familiar. O găinuşă înota lîngă ciucurii trestiilor, alungindu-şi gîtul în zbateri precum o jucărie mecanică. Foarte aproape, în faţa digului de piatră, un nor de puiet de peşte ţîşnea în evantai; şi mai în spate, într-o bulboană, Pierre văzu o pernuţă alergînd la suprafaţa apei şi recunoscu botul ştiucii." [1]

Dar, fie că stilul e sărac şi banal ca la Blasco Ibáñez, ori precis şi savuros ca la Genevoix, evocarea senzuală a lumii nu provoacă în cititor o impresie senzuală, ci una, vai, *şcolărească*. Intenţia ascunsă — a romanului gliei — aceea de a exprima savoarea şi misterul unui ţinut — este trădată de convenţiile limbajului: romancierul căruia îi place un peisaj nu izbuteşte pînă la urmă decît să-l descrie naiv şi pretenţios totodată, prea amănunţit, fie că descrierea e abilă ori nu. Sute de romancieri naivi apără tradiţia romanului regionalist şi încearcă, pe bună dreptate, să găsească o perfecţiune artistică în dozarea exactă a *intrigii* şi a *decorului*. Pentru ei, talentul şi invenţia în romanul regionalist consistă în a „*uni* indisolubil cunoaşterea inimilor şi prezenţa naturii înconjurătoare, făcînd din mediul regional nu obiectul unic, nu un simplu decor, ci un *principiu activ al dramelor* care se desfăşoară" [2]. Nu există definiţie mai exactă. Dar de ce intriga ni se pare totdeauna artificială şi voită? Poate pentru că ni se par vii doar intrigile născute dintr-o nelinişte umană... În orice caz, nu Franţa e locul unde un *peisaj*, sau chiar un mediu uman, poate naşte o intrigă care să-l depăşească. De aci, veşnica minoritate a romanului regionalist şi rustic în Franţa.

Dragostea pentru realitate — formă primitivă, dar totuşi necesară, a inspiraţiei artistice — îl deserveşte pe

[1] Maurice Genevoix: *Marcheloup*. Flammarion, 1934, pp. 63—64.

[2] Gaston Roger: *Situation du roman régionaliste français*, Paris, Jouve, 1951, p. 45.

autorul de romane regionaliste sau rustice : instrumentul descriptiv pe care i l-a transmis romanul realist *e prea complicat pentru el* şi îl invită la facilitate : romanul se diluează devenind o descriere amoroasă, pitorească, şcolărească.

* * *

Romanul regionalist şi rustic a cunoscut şi un alt destin. Romancierii italieni, ca Silone de pildă, romancierii spanioli, ca Jesús Fernández Santos (influenţaţi, dar *post festum,* de „romanul american"), au făcut să predomine elementul *dramatic şi patetic* asupra elementului *pitoresc,* în ceea ce va trebui să numim *neorealisme.* La bătrînul Ibáñez, ca şi la romancierii regionalişti francezi, totul este sacrificat „zugrăvirii", servindu-i drept pretext.

Falimentul prea vizibil al romanului regionalist francez — luat aci drept exemplu — trebuie să permită precizarea erorii şi a relativului insucces al „romanului tradiţional" în ansamblu : *nu e suficient să „zugrăveşti" şi să descrii, pentru a crea...,* nici măcar pentru a emoţiona... Cum am putea defini mai bine eroarea postrealistă ? Înflăcărata Colette e singura, printre „povestitorii" tradiţionali, care n-a căzut în această eroare, deoarece, dincolo de convenţiile romanului bine făcut, ajutată numai de harul sensibilităţii şi al stilului, ea n-a urmărit decît să seducă, şi în primul rînd să se seducă pe sine însăşi.

Trebuie să constatăm însă că, făcînd abstracţie de snobisme, arta postrealistă a unui Chadourne sau a unui Pourrat nu a satisfăcut publicul avizat, curios, îndîrjit, acela care i-a consacrat pe un Joyce sau un Durrell... Dacă „tehnica" unui Chadourne este, după părerea noastră, superioară în iscusinţă şi complexitate, tehnicii unui Joyce şi unui Durrell — ne putem întreba de unde vine acest fapt istoric : ivirea. în secolul al XX-lea, a unui antiroman care. în toate cazurile, se opune deplinei reuşite a romanului postrealist şi pretinde c-o depăşeşte ?

Romanul postrealist avea într-adevăr un defect : *stăpînirea totală* a materialului romanesc de către romancier. O artă unde artistul face tot ce vrea nu mai este artă. Dacă faptul se produce — ca în epoca alexandrină — succesul nu poate avea decît două cauze : fie artistul ia o convenţie drept realitate, şi reuşeşte în măsura în care domină o lume falsă, fie realitatea, adică materia unei arte, nefiind suficient de bine definită la origine, depăşeşte cu mult ceea ce un artist întîrziat continuă să creadă despre ea. Una dintre aceste două ipoteze e neapărat valabilă pentru arta postrealistă sau „romanul tradiţional".

V

ROMANUL POLIFONIC ŞI ROMANUL-FRESCĂ

Rutina romanului de analiză. — Virtuozitatea lui Paul Bourget : o psihologie convenţională.
Către o compoziţie polifonică. — Romanul ciclic : Romain Rolland ; Thomas Mann, Casa Buddenbrook *şi* Muntele vrăjit ; *George Duhamel şi sonata seriei* Pasquier. — *Rumoarea vieţii colective : Jules Romains, de la* Bildungsroman *la umanism.*
Romanul-frescă. — Galsworthy şi Forsyte Saga. *O formă vulgarizată : cronica seriei* Jalna. — *Realismul social. — Frescele sovietice. — Mihail Şolohov şi* Donul liniştit. *Realism şi epopee.*

Chiar în clipa cînd atinge perfecţiunea în naraţiune, descriere şi analiză, „povestirii bine făcute" i se intentează un proces : simboliştii o dispreţuiesc. Iar succesorii lor, adesea foşti simbolişti, ca de pildă Gide, vor căuta o formă de antiroman care să rupă logica impusă de povestitor materiei romaneşti.

Acest artificiu era cu deosebire vizibil în romanul „de moravuri" şi în romanul „de analiză" care domneau între 1890 şi 1910. Dacă recitim [1] *Armătura* lui Paul Hervieu, o frescă a *lumii* banului, *Domnişoara Cloque* de René Boylesve, biografia unei fete bătrîne, sau *Viaţa particulară a lui Michel Tessier* de Édouard Rod, studiul unui suflet şi al decepţiilor sale, simţim că abilitatea, talentul şi reuşita formală a acestor cărţi ţin de un fel de aplicare şcolărească, de un ansamblu de reţete încercate. Simţim că subiectul a fost construit, pregătit,

[1] Folosesc, bineînţeles, acest termen într-un sens particular : citim astăzi din curiozitate, sau din necesităţi de studiu, ceea ce bunicii noştri citeau din plăcere, din necesitatea de „a fi la curent cu noutăţile".

fabricat, că episoadele și peripețiile sînt calculate pentru a pune în lumină un caracter uman sau o problemă socială.

Această artă era demnă de toată lauda și pentru mulți ea constituia însăși arta romancierului. Dar trebuie să constatăm că altora li se părea o rutină.

* * *

Bine construit, abil, elegant și ușor pretențios, ca o piesă de Porto-Riche sau de Bernstein, „romanul de analiză“ a fost tipul acelei povestiri în întregime reușite și stăpîne pe sine, în care singura teamă era ca virtuozitatea scriitorului să nu-i depășească sinceritatea, falsifioînd datele realului. E, de pildă, cazul celor mai bune romane ale lui Paul Bourget, ca *Ducesa albastră*, unul dintre cele mai caracteristice. O intrigă așa-zis „psihologică“ utilizează resorturile și perfecțiunea tragediei clasice. Caracterele sînt nete și coerente, acțiunea se naște din opoziția dintre ele. Tensiunea dintre personaje și toate cele de mai sus contribuie la crearea unui microcosm uman de sine stătător.

Dacă vrem să ne fixăm la un exemplu, vom găsi în *Ducesa albastră* un personaj central, Jacques Molan, parizian bineînțeles, arivist și în literatură și în dragoste. Calculat, pretențios, cinic, ahtiat după plăceri, el transformă arta sa de dramaturg într-un mănunchi de rețete abile. Impune aventurilor sale amoroase un joc de intrigi și de cruzimi care îi alimentează inspirația, îl amuză și îi dă senzația că trăiește o viață de primejdii.

Foarte abil, Bourget îi oferă lui Molan acea aventură care să-i pună în lumină caracterul. Interpreta piesei sale *Ducesa albastră*, biata Camille Favier, fată mîndră și curajoasă, visa să fie muza și amanta unui mare creator... După ce a cucerit-o, Molan o folosește pentru a provoca gelozia unei femei mondene, doamna de Bonnivet, pe care vrea, de asemenea, s-o cucerească. Camille este sincer îndrăgostită, iar Anne de Bonnivet va fi

exact contrariul ei : o mondenă rece și cochetă. Molan se joacă opunînd cele două femei, strunindu-le prin gelozie.

Nu e o compoziție admirabilă ? Această operă tipică a lui Paul Bourget reia tehnica perfectă a pieselor clasice, a comediilor lui Molière sau a tragediilor lui Racine. Înaintea compoziției dramatice, se cuvine admirată aci „compoziția psihologică", adică alegerea „caracterelor" care se opun și se completează. Intriga și drama se nasc chiar din aceste caractere ; evoluția lor va fi o pendulare cînd în favoarea lui Camille, cînd a Doamnei de Bonnivet. „Criza" va pune bineînțeles în lumină, pînă la sublim, sinceritatea și patetismul lui Camille, aducînd deznodămîntul, adică înfrîngerea celei mai slabe, a adevăratei îndrăgostite : pe punctul de a-i surprinde pe Jacques Molan și Anne de Bonnivet într-o garsonieră, Camille ajunge în același timp cu soțul înșelat și, generoasă, îl minte pe acesta din urmă pentru a-l feri pe Jacques Molan de un duel. Evident, nu va fi recompensată pentru acest sacrificiu... Desigur, toate acestea se apropie de melodramă, dar, la urma urmelor, nu mai mult decît Corneille.

Aci, totul se susține și se înlănțuie înlăuntrul unei lumi închise și coerente. Și dacă îi lipsește noblețea mitologică a lumii tragice, are în schimb unitatea ei. Pasiunile sînt mai puțin princiare, dar la fel de savant clădite, desfășurate, opuse, înfruntate. Stilul lui Bourget nu e pompos ; un amestec de familiaritate, de bonton și afectare îi permite să creeze convenția necesară. Nimic, în cele din urmă, nu-l desparte pe Bourget de dramaturgii Marelui Secol decît afectarea cunoașterii profunde a angrenajelor sociale pe care o moștenește de la Balzac și de la Zola. În rest, romanul său reține atenția prin aceleași procedee, prin aceleași calități ca și tragedia psihologică.

E ușor să explici pălirea artei lui Bourget prin lipsa de interes a prea facilelor fresce mondene și prin plictiseala pe care o nasc complicațiile adulterului. Aceste

defecte nu sînt singurele ; multe culori sînt palide și la doamna de La Fayette și la Fromentin, dar, pe acest fond decolorat, continuă să se contureze figuri și motive. Iritarea cititorului modern se datorează mai degrabă falsului „adevăr“ în zugrăvirea caracterelor. Cinicul Jacques Molan este mereu cinic, și avem impresia netă că asta e singura lui menire. Anne de Bonnivet este mai degrabă un „tip“ decît o ființă reală ; mondenă, plină de orgoliu, sigură de forța răutății sale, infailibilă în arta de a-i face pe ceilalți să se simtă prost, și conștientă de toate acestea. Ca și Jacques, ea joacă perfect rolul pe care autorul i l-a ales. Lucru, de fapt, destul de departe de realitate unde, exceptîndu-i pe maniaci și pe marii comici involuntari, nimeni nu este conform cu personajul său și nu știe să-și respecte rolul pe care l-a adoptat sau care i-a fost atribuit.

Romanul de analiză ajunge deci la o convenție : a face din fiecare personaj un „caracter“ și a consacra narațiunea desfășurării acestui caracter, a-l face din ce în ce mai asemănător cu el „însuși“, „ajustîndu-l“, am spune într-un mod vulgar. Mecanismului perfect al acestei convenții literare îi lipsește însă patetismul. Epigonul Bourget este oare răspunzător de acest eșec, pe care îl provoacă însuși talentul său ? Dramaturgi și moraliști clasici au jucat același joc și, după ei, toți romancierii secolului al XIX-lea. Rodrig este și el totdeauna asemeni sieși și eroic : Ximena nu ostenește să-i ceară regelui capul omului pe care îl iubește. Prea constant sublim e și Poliect, destul de mecanici Horațiu tatăl și fiii... Dar acesta este jocul eroismului dezlănțuit. Lui Corneille și Molière nu li se pot face reproșuri, căci pasiune sau manie tocmai asta înseamnă : un om care se repetă la nesfîrșit.

Bourget a urmat niște modele prost interpretate. Răspunzători de eroare sînt, fără îndoială, colegii săi profesorii, care au stîrnit admirația pentru o pretinsă „psihologie“ acolo unde nu-i decît creația estetică a unui patetism : a eroismului sau a excesului la Corneille, a maniei sau a satirei la Molière și La Bruyère, a fatali-

tăţii la Racine. În *Rodoguna, Fedra* sau *Moş Goriot* efectul patetic căutat impune caracterelor şi personajelor o coerenţă *artistică* ce se poate confunda cu „zugrăvirea psihologică“.

Dar chiar psihologia, de la Benjamin Constant la Fromentin şi la Proust, nu zugrăveşte o coerenţă, ci nuanţe, tulburări, contradicţii. Psihologia se opune intrigii ; o dată cu romanul intrigii psihologice, Bourget şi epoca sa fac să iasă la iveală, în mod involuntar, acea contradicţie căreia, abia născut, romanul i-a căzut victimă : confuzia între „psihologia“ dramaturgilor clasici, pură *convenţie artistică,* şi adevărata psihologie, a nuanţelor şi a ezitării, unde romanul intim şi Proust găsesc o altă formă a pateticului.

* * *

Chiar după ce i s-a zis „psihologică“, intriga dramatică părea artificială : totul depindea de drama condusă de voinţa autorului.

Cînd invenţia melodică e resimţită ca prea mecanică, compoziţia polifonică se impune : romanul-ciclu şi romanul-sumă vor sugera o materie romanescă mai stufoasă. Nu se va urmări un destin, ci o încrucişare de destine. Pe linia unică a dramei — sau a melodiei — se suprapun şi se amestecă alte linii, totul se întretaie, se întrerupe, se leagă şi se contopeşte ; armonie, fugă şi contrapunct. Nu o istorie condensată în ea însăşi, ci, pe cîteva teme centrale, variaţii paralele sau divergente. Jean-Christophe nu e prins într-un mecanism creat anume pentru el, ca eroii *Ducesei albastre,* el e doar tema centrală a unei armonii complexe. Un întreg context uman, social, artistic, îl însoţeşte, ba cîteodată îl sufocă. La Bourget, descrierea mediului social explica eroul ; la Romain Rolland, mediul social şi moral constituie substanţa cărţii, eroul Jean-Christophe nefiind decît vioara întîi. Intriga a devenit polifonică.

Aceste metafore muzicale nu sînt abuzive : *Jean-Christophe* (1904—1912), de muzicologul Romain Rolland, nu precede decît cu zece-douăzeci de ani romanele polifonice ale lui Georges Duhamel și ale lui Jules Romains. De altfel, poemul simfonic *Jean-Christophe* se elabora chiar în momentul cînd Proust crea „armonia“ (în sensul tehnic al cuvîntului din domeniul muzical) pe care Rolland n-a știut s-o găsească.

O pre-știință îl conduce pe Romain Rolland : el nu grefează pe biografia în zece volume, a unui muzician german, cerința, devenită obositoare, a unei intrigi dramatice organizate, concise, precise... Acest spirit beethovenian, care a avut nenorocul să scrie în loc să compună, simte instinctiv că romanul trebuie să devină o compoziție armonică, nu desfășurarea liniară a unei aride linii dramatice sau melodice. El nu face din viața lui Jean-Christophe „o istorie“ rotită în jurul ei însăși, cu o intrigă abilă ca într-un roman de Bourget, sau cu o intrigă polițistă. El încearcă s-o extindă, s-o diversifice, s-o armonizeze.

Dar nu izbutește. Vrea să țeasă o simfonie și nu dă decît un recital. Greoi și cam încurcat, deși sensibil, se străduiește să creeze o lume, și nu oferă decît o povestire școlărească, fiindcă, în domeniul „literelor“, a învățat *povestirea,* nu simfonia. Cazul *Jean-Christophe* e înduioșător : animat de intenția unui suflu epic, se mărginește la o simplă biografie... Destinat, datorită intențiilor sale, a fi intermediarul dintre Hugo din *Mizerabilii* și Jules Romains din *Oamenii de bunăvoință*, Romain Rolland rămîne încătușat în mania lucrului mărunt, a pitorescului, a descriptivului, a școlărescului, a „manierei lui Daudet“ (și-a dat bacalaureatul în 1884), în prejudecata literară a *analizei* și a *narațiunii colorate* : „Clopotele... Iată revărsatul zorilor ! Își răspund leneșe, puțin triste, prietenoase, liniștite. Melodia glasurilor lor domoale iscă puzderii de vise, vise din trecut, dorințe, nădejdi, păreri de rău pentru ființe dispărute pe care

copilul nici nu le-a apucat... Veacuri de amintiri răsună în această muzică.“ [1]

Recunoaştem aci dictările din cursul superior..., agravate de frazeologie. Împovărat astfel de un sever handicap, Rolland, care a presimţit compoziţia polifonică a romanului, nu izbuteşte să se descotorosească de *naraţiunea* lîncedă. Simte că viaţa este multiplă, dar nu ştie s-o distribuie între diversele părţi ale orchestrei şi, prin repetare, o face plicticoasă... Totuşi, opera lui se citeşte cu plăcere : inspiraţia, deşi stîngace, este limpede, iar vocea solistului rămîne corectă, chiar dacă armonizarea este convenţională.

* * *

Precedîndu-i pe Duhamel şi Jules Romains, Thomas Mann a dat *Casei Buddenbrook*, în 1901, savoarea şi polifonia cronicii. Ca şi în *Cronica familiei Pasquier*, e vorba despre istoria unei familii ; dar aci această temă burgheză se depăşeşte pe ea însăşi : istoria unei familii alcătuieşte un fel de microcosm — încă la scara omului — unde se oglindeşte în întregime viaţa organică a umanităţii. Încrucişînd evoluţia istorică cu destinele individuale, înlăuntrul unui mediu închis, se obţine o surprinzătoare compoziţie muzicală. În aparenţă simplă zugrăvire a decadenţei unei înalte familii hanseatice de la sfîrşitul secolului al XIX-lea, *Casa Buddenbrook* datorează mai mult lui Beethoven şi lui Wagner decît lui Goethe, Zola, Maupassant. Această carte va plictisi pe cititorul de romane „bine făcute“, amator de peripeţii şi drame. Ea nu mizează pe o intrigă bine condusă, aci manifestîndu-se nu atît arta descrierii, cît arta de a face să cînte şi de a orchestra. Vocaţia marelui roman polifonic nu este „realistă“, chiar dacă Thomas Mann şi-a extras procedeele din realism ; ea este simfonică.

[1] Romain Rolland : *Jean-Christophe*, Editura pentru Literatură Universală, trad. de Oscar Lemnaru, 1962, vol. I, p. 17.

Tot simfonică este şi acţiunea din *Muntele vrăjit* (1924). Intriga, de altfel, nu mai este acolo nici materială, nici socială, ea se întemeiază pe conflictul ideilor şi viziunilor asupra lumii. Vom reîntîlni de asemenea, mai greoi tratate, temele impresionismului englez, ca şi unele teme aproape kafkiene : înaintea războiului din 1914 un anume Hans Castorp, venit să vadă un văr la sanatoriul Davos, sfîrşeşte prin a rămîne prizonier al acestui sanatoriu, deoarece se descoperă că şi el era atins de tuberculoză : nu ne-am putea gîndi la Kafka ? Hans Castorp este un ins oarecare, inginer de meserie. În recluziunea care-i este impusă, va veni în contact cu toate formele spiritului uman, cu toate subtilităţile şi neliniştile ascuţite de boală, de febra specifică tuberculozei. Fresca socială se transformă, fără pedantism, în frescă de idei, de ***idei întrupate*** : şapte sau opt oameni, prin 1918, într-un mediu închis şi artificial cum este cel al unui sanatoriu. Conversaţii, inflexiuni sentimentale ori intelectuale ale caracterelor care se ciocnesc. Cîteva personaje contrastează prin atitudinea lor deliberată : raţionalistul Settembrini, amatorul de iraţionalism care e Naphta. Nimic abstract în toate acestea. Prietenia, naţionalităţile, ideologiile se amestecă în ritmul vieţii cotidiene a bolnavilor. Un neamţ şi o englezoaică folosesc franceza pentru a-şi vorbi în anumite împrejurări. Psihologia indivizilor se combină cu marea discuţie de idei, pentru a ajunge la tezele cele mai paradoxale şi mai îndrăzneţe : „Ei bine, nouă ni se pare că morala n-ar trebui căutată în virtute, adică în raţiune, în disciplină, în bunele moravuri sau în cinste — ci, mai degrabă, în contrariul lor, vreau să spun : în păcat, expunîndu-te pericolului, expunîndu-te la ceea ce este vătămător, mistuitor. Nouă ni se pare că este mai moral să te pierzi şi chiar să pieri decît să te conservi.“ [1]

Poate pentru prima oară de la *Decameron* încoace, universul concret şi cel abstract sînt aşezate într-un vas

[1] Thomas Mann : *Muntele vrăjit*, trad. de Petru Manoliu. Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 373.

închis (nu îndrăznim să spunem în infuzia culturii). Era nevoie de simțul germanic al simbolului pentru a uni în felul acesta viața cotidiană și frazeologia ; și mai era nevoie de arta compoziției orchestrale, căreia biograful lui Wagner îi datorează abilitatea polifoniei sale.

* * *

Muzician în inspirație și muzical în construcție va fi și Georges Duhamel. Astăzi, se uită prea lesne întreaga neliniște din seria *Salavin*, precum și ceea ce era armonios în seria Pasquier. *Cronica familiei Pasquier* e, la drept vorbind, o sonată : nici o ambiție nemăsurată în această istorie a unei familii burgheze, puțin boemă, cum sînt uneori familiile burgheze. Tatăl, doctorul Pasquier, e un medic care nu a reușit niciodată deplin în medicină și nici în cele aproximativ treizeci de întreprinderi pline de fantezie cu ajutorul cărora spera să facă avere ; fiii lui urmează trei direcții deosebite : Laurent este un intelectual cinstit și frămîntat, tipul caracteristic al intelectualului mediocru ; Joseph face ravagii în lumea oamenilor de afaceri ; Ferdinand e un biet ins stăpînit de grija pentru căminul lui, de mica sa carieră, de economiile sale. Mai sînt însă și fetele. Și dacă Suzanne se mulțumește să joace în piesele lui Henri Bernstein, Cécile domină temele *andante*, semeața Cécile, mîndră, tandră, mereu ea însăși, simplă și ascunsă în același timp... Ea reamintește tuturor că viața se aude dincolo de zgomote și tăceri, că viața e muzică...

Abilă și limitată, modestă, ipocrită și vie, *Cronica familiei Pasquier* rămîne o reușită. Marile strigăte ale epocii o străbat uneori. Personajele sînt cumpătat neliniștite, cumpătat mediocre. În ea triumfă forma modernă, forma „burgheză" a epopeii. Dincolo de romanul unilinear, intervine evocarea socială lipsită de pedantism, relativa bogăție a destinelor divergente, viața multiplă surprinsă în amănuntele ei agreabile. Căci deschizînd la întîmplare unul din aceste tomuri vom găsi, surprinși,

ceea ce credeam că e un abuz al romanului de după 1947, vom da adică peste domnia dialogurilor ; aceeași experiență o putem face de altfel cu Martin du Gard. Cîteodată răzbate, potrivit inspirației marelui roman ciclic, un suflu unanimist, o furtună care răscolește viețile și le face să freamăte, ca în acel început de capitol unde celebra pianistă Cécile Pasquier împinge pe străzi un cărucior de copil : „Puterile demente sau viclene, toate puterile lumii, cele care se dau de-a dura, cele care tropăie, cele care umblă cu pași tăcuți, cele care urlă-n drum, cele care veghează după secole de inerție, dar care, la primul semnal se clatină ca să se prăbușească, cele care au un drum hotărît, ascultă de legi și se opresc la bariere și cele care umblă la întîmplare, ca niște pirați ai întunericului, toate puterile înfricoșătoare care bîntuie orașul oamenilor, toate vor rămîne azi neputincioase în fața copilului cu pleoape transparente, în fața micului rege, în fața micului zeu care doarme cu brațele întinse înlături, în leagănul mișcător. Cécile împinge povara prețioasă, pe care în seara asta a refuzat s-o încredințeze altuia, o împinge înainte și, în jurul ei, totul vuiește, bubuie, zăngănește." [1]

Romanul ciclic are meritul de a amesteca, pentru bucuria clipei și a cititorului, toate bucuriile asemănătoare, reînnoite la infinit. Prin intermediul singularului, al lui Laurent și Cécile Pasquier, se evocă acel universal care reprezintă existența mereu luată de la capăt a familiilor și a mulțimilor, acel adevăr uman și acel humus uman, continuate biologic de la Hesiod încoace, diferențiate sub aspect psihologic de la o epocă la alta, de la o generație la alta, unite însă în același efort și avînd neliniști asemănătoare.

* * *

Jules Romains organizează „toate puterile înfricoșătoare care bîntuie orașul oamenilor" într-o amplă legendă

[1] Georges Duhamel: *Cronica familiei Pasquier*, trad. de Iulia Soare, Editura pentru Literatură Universală, 1968, vol. II, p. 367.

a *Oamenilor de bunăvoință*. El vrea să evoce nu atît un ciclu de aventuri sau istoria unui grup de oameni pe care timpul îi vîntură, cît mai cu seamă rumoarea vieții colective, freamătul unei epoci, tumultul, sărbătorile și mișcarea lentă a vieții cotidiene.

Pe lîngă încrucișarea unor destine paralele, vecine și depărtate totodată, multiple și secrete, e vorba de atmosferă, de culoarea unei zile ori a unui cartier, de rezonanțele, acele stări sufletești pe care le transmite decorul social și moral al unui oraș sau al unei străzi. Aventurile individuale, adesea banale, cîteodată ciudate, se topesc într-o lumină generală, lumina nuanțată a Parisului, care adaugă frescei realiste un fel de profunzime, precum unele ecleraje la Rembrandt sau la Murillo : „Zi de iarnă dulce și liniștită. În mai puțin de o oră se va lăsa noaptea. Stratul de nori și aerul străzii se continuă unul în altul, prin îmbrățișări și întrepătrunderi. Pretutindeni, aceeași lumină intimă, cenușiu-gălbuie, cenușiu-roșietică. Tot ce-i un pic mai departe se-nmoaie în aburul ceții ce pare a nu avea grosime, zărindu-se numai în franjurile, în moliciunile pe care le adaugă (...) O pace rece, dătătoare de fiori. Te simți inofensiv și vulnerabil (...) Zgomotul ușor al unei mașini de cusut străbate strada ca o pasăre. Apoi piere.“ [1]

Nici un personaj în prim plan, în ciuda unei anume complezențe a autorului față de cele două conștiințe-martori, normaliștii Jallez și Jerphanion. De la 6 octombrie 1908 pînă la 7 octombrie 1933 se perindă neîncetat o mulțime în care identificăm, ici-colo, șase sute de personaje. Patruzeci ne devin familiare, vreo sută rămîn simple cunoștințe, iar pe celelalte le cunoaștem de la distanță : adică relațiile unui om posibile într-un interval de timp. Relații diverse, desigur, de la cele specifice lumii finanțelor pînă la cele ale boemei, trecînd prin pătura intelectuală, burgheză, clericală, prin aceea a car-

[1] Jules Romains : *Éros de Paris,* Flammarion. 1932, pp. 146—147.

tierelor populare — puţini muncitori, de altfel. Intenţia rămîne balzaciană ; dar resortul nu mai este ingenioasa punere în valoare şi cinica revelare a mecanismelor sociale. Fondul legendei, aproape „spiritual", e alcătuit dintr-o sensibilitate deosebită faţă de viaţa colectivă, faţă de muzica acestei vieţi, asemeni freamătului unui bîlci auzit de departe, cîteodată întretăiat de un strigăt, „ca acel ţipăt al remorcherului, atît de cumplit, de dulce, şi vîntul fluviului, atît de tandru, încît deodată nu mai am nevoie de nimic, de nimic" [1]. Fervoarea, constantă în prima jumătate a fluxului celor douăzeci şi şapte de tomuri, e greu de regăsit în al doilea versant unde autorul nu mai reaminteşte de anii tinereţii sale, ci de o perioadă în care, consacrat fiind, nu mai avea poate acea sensibilitate directă şi difuză în faţa epocii şi în faţa oamenilor.

Totuşi, o dată cu *Oamenii de bunăvoinţă*, romanul polifonic scapă în sfîrşit din mrejele *Bildungsroman*-ului, „romanului de ucenicie", al cărui artificiu, puţin cam prea vizibil, consta în a face ca lumea să fie descoperită de ochii unui tînăr intrat la şcoala vieţii. De la *Wilhelm Meister* de Goethe, tranziţie între romanul picaresc şi romanul-sumă, acest procedeu fusese larg folosit. *Jean-Christophe* şi *Muntele vrăjit* îl utilizează. Nu este absent la Balzac (vezi Rastignac din *Moş Goriot*, tinerii din *Iluzii pierdute)* ; el furnizează trama *Dezrădăcinaţilor* lui Barrès. Nici Hardy nu-l evită în *Jude neştiutul* şi, chiar dacă *Război şi Pace* implică o optică mai largă, el rămîne un roman al uceniciei prinţului Andrei şi a lui Pierre Bezuhov. *Familia Thibault* este construit în mod vizibil pe acelaşi principiu, iar lumea pariziană a lui Duhamel se dezvăluie o dată cu formarea lui Laurent Pasquier. Ca şi *Gil Blas*, marele roman naturalist sau simfonic se simţea încă obligat să apeleze la această „utilitate" : „martorul", care face legătura între episoade, exprimă mai

[1] Jules Romains : *Eros de Paris*, Flammarion, 1932, p. 149.

mult sau mai puţin conştiinţa naratorului şi îi oferă cititorului plăcerea de a se identifica cu el. Singura diferenţă între Gil Blas de-o parte, şi Wilhelm Meister sau Hans Castorp al lui Thomas Mann de alta, stătea în faptul că martorul încetase a mai fi un personaj incolor, pentru a deveni o conştiinţă în evoluţie şi formare. Tocmai această conştiinţă o suprimă Jules Romains, înlocuind-o cu un fel de *aură* poetică colectivă, foarte personală de fapt : sentimentul vieţii multiple, sensibilitatea pentru atmosferă, pentru grupuri, pentru mulţimi. Eroul o dată predat la magazia cu accesorii, realitatea socială se iveşte în dezordinea şi complexitatea ei.

Dar, ceea ce romanul picaresc prezenta pe episoade de-a lungul unor aventuri succesive, asemeni mătăniilor dintr-un şirag, Jules Romains juxtapune şi amestecă, întrerupînd istoria lui Quinette, legătorul de cărţi, prin odiseea cîinelui Macaire, şi intercalînd un capitol consacrat micului Louis Bastide care-şi rostogoleşte cercul pe străzile din Montmartre.

Prin aceste mijloace — simultaneitate, prezentare în secţiuni — el cuprindea mai îndeaproape realitatea trăită (şi în realitate se întîmplă să nu primim noutăţi de la cutare persoană decît după o întrerupere de trei sau patru ani, ori de trei sau patru tomuri) şi, refuzînd comoditatea de a supune fresca unei intrigi dinainte făcute, putea într-adevăr regăsi „o întreagă patetică a dispersării, a dispariţiei, în care viaţa abundă, dar pe care cărţile o refuză aproape totdeauna, preocupate cum sînt, în numele vechilor reguli, să înceapă şi să sfîrşească jocul cu aceleaşi atuuri“ [1]. Lumea romanescă e prea adesea o lume închisă, în care şase personaje sînt antrenate într-un joc care nu va înceta decît atunci cînd între ele se vor fi epuizat toate combinaţiile posibile — acesta este principiul tragediei noastre clasice. Alegînd numeroase personaje care nu se cunosc şi nu se întîlnesc, dar trăiesc în acelaşi timp, şi de la care ne parvin

[1] Jules Romains : *Le 6 octobre*, p. XIX.

alternativ știri, Jules Romains creează impresia unei lumi deschise.

Deși lipsită de excese, această tehnică nu era mai puțin nouă, iar cochetăria autorului nu e deplasată atunci cînd își revendică anterioritatea față de marea trilogie a lui Dos Passos unde acest procedeu avea să consacre fresca vieții colective.

* * *

Romanul polifonic este orientat, în Franța, de o polaritate particulară : Parisul. În pofida excursiilor în provincie, lumea balzaciană asculta și ea de un magnetism parizian, iar un roman de moravuri provinciale, ca *Eugénie Grandet*, de pildă, are nevoie de vărul venit de la Paris. *Mizerabilii* începe în provincie, dar monstrul — Parisul — cu revoluțiile lui de suprafață, lumea lui decăzută, și chiar corupția lui profundă, constituie o invincibilă și definitivă atracție. Zola cedează și el aceleiași atracții. Ca și *Notre-Dame de Paris*, *Oamenii de bunăvoință* începe și se termină cu „Parisul văzut *din zborul păsării*". *Familia Thibault*, *Salavin*, și *Cronica familiei Pasquier* nici nu încearcă să ascundă că sînt, ca întreaga literatură franceză de altfel, opera burghezilor din Paris... Există, desigur, cicluri romanești provinciale, de pildă, *Podurile înalte* de Jacques de Lacretelle ori *Familia Desmichel* de Thyde Monnier ; dar, fără să facem jocuri de cuvinte, ele nu izbutesc să devină opere „capitale". *Familia Buddenbrook* era hamburgheză, *Familia Malavoglia* — siciliană.

Peste romanul postrealist propriu-zis, roman psihologic sau de moravuri, s-a instalat în Europa și America, la începutul secolului al XX-lea, „romanul-frescă". Prin intermediul aventurii unui individ, unei familii, unui clan, el vrea să surprindă *un moment istoric al unei societăți*. Și mai vrea, ca și romanul istoric ori cel rustic, să redea culoarea exactă a unei epoci și a unui mediu.

Pe istoria unei familii burgheze, John Galsworthy a construit *Forsyte Saga* (1906—1928) ca un monument cu temelii puternice și cu numeroase etaje, masiv, supraîncărcat, minuțios lucrat, acoperit cu reliefuri în stuc. Încă din primul volum *(Proprietarul)*, stîlpii acestei societăți sînt prezentați într-o reuniune de familie la care asistă vreo zece patriarhi. Desfășurîndu-se într-o pictură precisă, din care intențiile sociale nu lipsesc, ciclul folosește drept armătură exactitatea unui adevărat studiu genealogic, fiecare ramură dînd naștere unei intrigi ori unui noian de amintiri. Și, de pe temelia memoriilor familiale, se urmărește destinul perechilor tinere de-a lungul evenimentelor contemporane ; primul volum apărea în 1906, al treilea ne înfățișează familia Forsyte după războiul din 1914—1918. Această sumă elaborată cu răbdare constituie o lume densă, zugrăvită prin anumite procedee de „adîncime“ apropiate cronicii proustiene. După ce am citit *Forsyte Saga,* cunoaștem îndeajuns personajele și istoria familiei — ca un „lucru în sine“, ca o realitate istorică — pentru ca volumele „apendice“ să nu capete caracterul notelor erudite și istorice : „Războiul din Crimeea și căsătoria lui Septimus Small cu domnișoara Juley Forsyte, evenimente care au umplut o parte a anului 1855, au rămas asociate amintirii unui picnic pe apă, organizat în cinstea maiorului Small, fratele mai tînăr al lui Septimus, care fusese rănit la picior. Arhitectura îl apropiase pe Septimus de familia Forsyte ; acest tînăr asociat al casei Drewbridge, Small și Keyman, se specializase în stilul gotic familiar care, în această epocă, cucerea insulele britanice. Dar Roger Forsyte, administrator de imobile...“ Vedem cărui univers spiritual și imaginativ îi aparține fresca aceasta cu multiplele ei detalii : acelei lumi a istoriei familiale, a precizărilor de felul : „În acel an, pe cînd...“, pe care le repetă adesea persoanele vîrstnice cu memorie inepuizabilă, aducîndu-și aminte de cele mai mici amănunte privitoare la rude, prieteni, relații, mergînd pînă în cele mai depărtate adîncuri ale biografiei lor și chiar a strămoșilor lor.

Atunci cînd scapă de această minuţie chiţibuşară, împletită de altfel cu intenţii sociale, fresca pur romanescă reţine atenţia prin istoria patetică şi pitorească a unei familii, cu episoade variate şi dramatice, avînd totuşi aerul unei zugrăviri psihologice. *Jalna* canadienei Mazo De La Roche constituie un fel de cronică interminabilă şi tonică în care familia Whiteoak, timp de o jumătate de secol, înveseleşte, prin aventurile pionieratului şi ale „proprietarilor", inima familiilor mic-burgheze din lumea întreagă care au avut mai puţină îndrăzneală dar tot atîtea istorii de familie. Cronica familiei Whiteoak, amestec de conformism şi de prudentă îndrăzneală romanescă, — bunica neclintită la datorie, cucerirea Ontarioului, toată savoarea unui vechi domeniu, luptele dictate de interese familiale, peripeţiile nepoţilor, aventurile unchilor care duc o viaţă dezordonată — a devenit între 1935 şi 1962 hrana epică de toate zilele a unei întregi lumi mărunte de amatoare de romane convenabile şi îndrăzneţe... Marea frescă se transformă în foileton de familie...

* * *

Romanul-frescă are însă adesea o semnificaţie de actualitate. El vădeşte acea tendinţă spre pitoresc care, în Franţa, rămîne folclorică (roman rural zugrăvind un mediu închistat) şi, în acelaşi timp, intenţia de a studia o problemă istorică şi socială într-o lume în mişcare. *Martin cel roşu* al lui Martin Andersen Nexö are drept obiect viaţa micilor oraşe daneze, dar şi luptele lor sociale. *Ţara făgăduinţei* de Henrik Pontoppidan confruntă viaţa oraşelor daneze cu aceea a satelor. *Papa verde* de Miguel Ángel Asturias descrie viaţa pe plantaţiile de trestie de zahăr din Guatemala, prin mijlocirea luptei de clasă. *Melcul* lui Gabriel Casaccia revelează un Paraguay pitoresc şi, în acelaşi timp, instabilitatea socială văzută prin ochii unui metis, diplomat universitar, ginere al unui ministru... În *Plîngi, ţară iubită*, Alan Paton descrie Africa de Sud şi, de asemenea, segregaţia, teroarea, omorurile...

Reînnoind, la începutul secolului al XX-lea, zugrăvirea naturalistă, romanul-frescă, roman cu intenții sociale, constituie în același timp un roman exotic și o expresie a realismului social, într-o dublă intenție : documentară și de luptă istorică. În țările cele mai evoluate ale Europei occidentale, el nu-și găsește obiectul : problemele sociale, în loc să constituie o dramă și un scandal, sînt lăsate pe seama organismelor reprezentative ; folclorul local este stins, viața — mai mult sau mai puțin uniformizată, populațiile izolate sînt supuse și ele normei.

Dar în munții Perului, la trei mii de metri altitudine, comunități indiene continuă să trăiască într-un mod primitiv, pe pămînturi exploatate de colectivitate. Aceste domenii pot fi jinduite de marii proprietari albi sau metiși care, primind un oarecare sprijin politic, nu pregetă să și le însușească, trecîndu-le sub regimul proprietății individuale. Cinci sute de indieni trăiesc o dramă; Peru trăiește o etapă a evoluției lui sociale și economice. Acesta este, de pildă, subiectul din *Necuprinsă-i lumea și vrăjmașă* de Ciro Alegría.

* * *

Noul suflu epic, uneori spontan, alteori canalizat, al revoluției și al construcției sovietice se exprimă în forma literară a frescei realiste căreia îi adaugă un interes dramatic reînnoit.

Există, în primul rînd, epopeea de luptă, umană — în maniera lui Zola — și lirică în *Torentul de foc* al lui Serafimovici ori în povestirile lui Ivanov, păstrînd încă o alură romantică în *Ceapaev* de Furmanov, patetică și vibrantă în *Înfrîngerea* de Fadeev. *Cimentul* de Gladkov este istoria patetică și clară a unui cuplu în timpul războiului și apoi în timpul reconstrucției.

Apoi, scriitorii societății proletare orientează romanul-frescă sovietic către un subiect precis, ca enunțul unei

probleme. Marele roman al lui Serghei Semionov, *Natalia Tarpova*, apărut în 1927, studiază sistematic şi în mod experimental, cum ar fi spus Zola, o serie de chestiuni delicate : locul şi sensul reacţiilor sentimentale ale „femeii noi“, active, militante, încărcate de responsabilităţi în cadrul uzinei. „Chiar dacă Tarpova e convinsă acum că «dragostea» este un sentiment ce nu trebuie nici zeflemisit, nici persiflat, nu îndrăzneşte s-o spună şi altora şi, cînd se află printre ei, încearcă mereu senzaţia că poartă în ea ceva de o incomparabilă puritate şi se teme în fiecare clipă ca această puritate să nu fie murdărită. Tuturor întrebărilor zeflemiste le răspunde că nu e vorba de virtuţi burgheze, ci că pur şi simplu nu-şi mai vede capul de treburi : noul organizator ştiuse să-i antreneze pe toţi în elanul său."

Inspiraţia realistă şi socială a romanului sovietic se străduieşte să nu neglijeze problemele individului în cadrul vieţii colective. Ea are chiar nevoie, cel mai adesea, de aceste probleme, folosite ca *pretext* dramatic şi ca intrigă anecdotică pentru a reţine atenţia asupra zugrăvirii ansamblului social. Este, la urma urmelor, procedeul întrebuinţat în Franţa de romanul rural ori regionalist.

Dar aci contează, în primul rînd, fresca în acţiune, foiala organizată a oamenilor : colhozurile în *Pămînt desţelenit* (1932—1934) de Mihail Şolohov, constructorii unui baraj în *Energie* de Gladkov, planul cincinal în *Timp, înainte !* (1934) de Valentin Kataev : „Noi refuzăm să admirăm acea artă capitalistă care se delectează zugrăvind lumea izolată a sentimentelor şi a destinelor individuale ; noi avem nevoie de pînze ample, consacrate mişcărilor sociale în care omul nu e decît o parte din ansamblu şi nu slujeşte decît pentru ilustrarea legii dialectice a dezvoltării economice.“ [1]

[1] Citat de Marc Slonim şi George Reavey: *La littérature soviétique*, p. 25, Gallimard, 1935.

Ordonată de o viziune metodică a istoriei, fresca sovietică este, în felul acesta, perfect omogenă. Cunoscîndu-şi şi delimitîndu-şi dinainte intenţiile, romancierul este cu atît mai liber de a se consacra dozării abile a celor două elemente artistice, elementul dramatic şi elementul pitoresc, acordînd adesea un loc important celui din urmă. Folosind un ton de cronică ce-l aminteşte vădit pe Tolstoi, *Donul liniştit* de Mihail Şolohov este epopeea familială şi istorică a cazacilor de pe Don, jumătate păstori, jumătate soldaţi, din 1912 pînă în 1922 : stepa şi viaţa ei cotidiană, certurile satului, disputele familiale, anotimpurile şi zilele, farmecul, rătăcirile şi brutalităţile dragostei. În simplicitatea povestirii, simţim freamătul cotidian al existenţei colective, viaţa aşa cum este ea, simţită direct, văzută cu ochii, auzită cu urechile, ca în această plecare la nuntă :

„— Mă, Grişka, fii mai ţanţoş ! Ţine capul cocoşeşte ! De ce te-ai încruntat ?

Lîngă brişti, înghesuiala şi zarva creşteau.

— Dar unde-i vornicelul ? E vreme să plecăm.

— Cumetre !

— Ce-i ?

— Cumetre, matale mergi cu cealaltă trăsură... Auzi?...

Peho, după ce-i împărtăşi ceva în şoaptă lui Pantelei Prokofievici, care venea şchiopătînd, porunci :

— Urcaţi-vă ! În brişca mea să ia loc mirele şi încă cinci. Anikei, tu ai să fii surugiul !

Se aşezară. Ilinişna, solemnă şi roşie la faţă, deschise poarta. Cele patru brişti porniră în goană, luîndu-se la întrecere pe uliţa satului." [1]

În afară de patru inutile notaţii de culoare şi două adjective „solemnă şi roşie", nici un cuvînt literar în acest text. Totul este imediat accesibil, nu există subîn-

[1] Mihail Şolohov : *Donul liniştit*, Cartea întîi, traducere de Cezar Petrescu şi Andrei Ivanovski, Editura pentru Literatură Universală, 1963, ediţia a V-a, p. 105.

ţelesuri artistice. Cu greutate găsim uneori notaţii mai rafinate : „Toate obiectele din jur erau clare şi exagerat de reale, aşa cum ne apar după o noapte albă". Şolohov nu ignoră deci impresionismul, dar îl sfidează şi îl foloseşte cu parcimonie, preferînd evocarea simplă, directă, totdeauna la acelaşi nivel. Arta sa rezidă în faptul că stilul „literar" şi stilul „popular" par a se confunda. În acest sens, intenţia scriitorului comunist se întîlneşte cu o caracteristică pur rusească : în Rusia, cu excepţia unor căutări ale prozatorilor secolului al XIX-lea aflaţi sub influenţa franceză, stilul literar savant nu a prevalat niciodată asupra expresiei directe şi populare.

De aceea, în fresce ca *Donul liniştit*, viaţa familială şi pitorescul cotidian se exprimă fără pedantism, cu simplicitate. Dincolo de pitoresc şi de jocurile încîlcite ale destinelor individuale, transpare treptat drama istorică colectivă : războiul din 1914, apoi revoluţia din 1917, rolul istoric precis al Republicii de pe Don încercată de uneltirile contrarevoluţionare, în sfîrşit construirea unei noi ordini. Toate acestea trăite de cîteva personaje-martori şi de eroul ciclului, Gregori Melehov, reprezentînd conştiinţa-cobai, individul în care se reflectă problemele epocii.

„Era zdrobit de oboseala adunată în război. Ar fi dorit să întoarcă spatele acestei lumi duşmănoase, de neînţeles, clocotind de ură. Totul îi apărea încurcat, contradictoriu. Cum să găseşti calea cea bună ? Pămîntul mlăştinos îi aluneca sub picioare, cărarea se bifurca ; în ce parte s-o iei ? Roşii îl atrăgeau, mergea cu ei... Apoi îl cuprindea îndoiala, îşi simţea inima îngheţată."

Aci, fresca e făcută, ca şi în *Război şi Pace*, dintr-un tumult uman, în spatele căruia simţim mersul istoriei, mila exercitîndu-se totuşi faţă de fiecare individ în parte. Amplă evocare a fluxului vieţii.

„Viaţa ţîşnind din maluri se pierde în nesfîrşite braţe. E greu să prevezi care din ele va urma cursul cel rău şi trădător."

Neîncetat îmbogăţite cu noi conţinuturi, romanul-frescă şi romanul polifonic, întemeiate pe realism, dar inspirate de o intenţie epică, fie ea poetică ori socială, desăvîrşesc vocaţia romanului aşa cum a definit-o şi a modelat-o secolul al XIX-lea. Vocaţie inepuizabilă, cum inepuizabile sînt bucuria şi tristeţea oamenilor. Şi totuşi, în secolul al XX-lea se va ivi, fără să triumfe însă, o altă formă a artei romaneşti.

PARTEA A DOUA

FORȚELE DE OPOZIȚIE

VI

FORȚELE DE OPOZIȚIE

Evoluția romanului tradițional și convențiile sale romanești. — Apariția romanului heterodox : romanul împotriva povestirii. — Noi forme de analiză. — Abdicarea demiurgului. — Descoperirea straturilor realității. — O artă relativistă. — Coexistența celor două forme de roman.

Pînă în primul pătrar al secolului al XX-lea, genul romanesc se dezvoltase într-un mod coerent și continuu. Se îmbogățea progresiv și făcea descoperiri, urmînd întotdeauna aceeași linie de creștere.

Desigur, autoritatea marilor romancieri tradiționali din 1925, a unui Duhamel, de pildă, este foarte departe de bîlbîielile romanului din epoca barocă... Dar nici într-un bărbat de patruzeci și cinci de ani nu am recunoaște sugarul ori băiatul de odinioară ; totuși, chiar dacă i se schimbă culoarea părului, caracterul, chiar dacă i se dezvoltă aptitudini care nasc alte gusturi și chiar dacă i se impun noi cunoștințe, insul care se dezvoltă e *același*, cu personalitatea și postulatele personalității lui...

Dacă parcurgi rapid istoria genului romanesc din epoca prețiozității pînă în secolul al XX-lea, ai aceeași impresie : în secolul al XVII-lea, un copil de familie bună, care-și împarte timpul între obligații și salon : monden și vulgar, ca romanul baroc ori burlesc. Paj, apoi, pe lîngă o principesă (de Clèves), învață să se poarte politicos cu oamenii și să-i studieze. Un lacheu, Rousseau, îl atrage pe căile complicate ale inimii. După douăzeci de ani, muncește — și învață enorm — ca stagiar la un bancher neautorizat (Balzac), ca „negru“ la un foiletonist (Eugène Sue), ca asistent la un medic de

dispensar (Zola); este epoca uceniciei sociale. Ea permite romanului să capete „titlu de îmburghezire“: se joacă de-a falsa mondenitate cu Bourget, de-a politica cu Zola și Barrès și, după ce a făcut „carieră“, își ia în primire „postul“; administrarea literară a observațiilor psihologice și sociale. La vîrsta maturității, după 1947, tot conducînd cu fermitate subsecretariatul de stat care i-a fost încredințat, își dă seama că îmbătrînește și că în intimitate afectează un stil ștrengăresc și „tînăr“ în locul stilului măsurat pe care îl adoptase pentru a reuși.

Pentru a explica anumite aspecte creatoare ale secolului al XX-lea e necesar ca alături de acest personaj cu carieră strălucitoare, neterminată de altfel, să ne imaginăm un altul... Un văr ori nepot mult mai tînăr[1], care a urmărit ascensiunea rudei mai vîrstnice, a admirat dezvoltarea armonioasă a acestei vieți, dar care nu e de acord cu principiul, cu punctul ei de pornire.

E vorba, așadar, de un *alt roman*, care, o dată cu Kafka, Proust, Musil, Joyce, pune în discuție definiția și intenția „romanului“ stabilite de „romanul mai vîrstnic“. Natura și ambițiile lui sînt diferite.

* * *

Romanul de la 1900 era rezultatul acelei aventuri a umanității care începuse către 1492. S-a căutat în el, în același timp, *o idee generală despre natura umană și un studiu asupra variațiilor sale* în diferite climate psihice ori sociale. Aceste studii *analitice* și *pitorești* sînt condamnate la maximă verosimilitate: viziunea comună, viziunea omului de lume. *Nu are importanță că în romanul tradițional personajele ori evenimentele sînt excentrice, misterioase, neconformiste: atît autorul cît și cititorul sînt spirite cumpănite, mediocre, ponderate.*

[1] Văd în el copilul din flori și poate incestuos al Poeziei, soră mai vîrstnică a Romanului.

Experienţă imediat comunicabilă, de la bunul-simţ al autorului la al cititorului, *experienţă lipsită de mister, atrăgătoare prin arta povestirii,* acesta este romanul tradiţional. El domneşte într-o lume redusă la scara observaţiei comune, aşa cum o fizică domneşte la scara celor cinci simţuri ale omului. „Realitatea" se limitează la ceea ce poate fi imediat observat, văzut cu ochiul liber, fără căutări, fără instrumente. Există *o* singură realitate, aceeaşi pentru toţi, şi romanul descrie această realitate.

Analizînd psihologia soţiei unui notar *(Medicul doamnelor din Néans* de Boylesve), problemele ascensiunii sociale *(Discipolul* de Paul Bourget) ori viaţa unui meşteşugar *(Moş Perdrix* de Charles-Louis Philippe), romancierul îşi închipuie, cu bună-credinţă, că „zugrăveşte realitatea". Dar *viziunea* sa nu e cea *a unui om care trăieşte, pur şi simplu ;* a *amatorului de probleme,* a *observatorului,* a *profesorului.* Tot ce narează el este falsificat : nu realitate, ci un studiu asupra realităţii, studiu cam pedant şi bine adus din condei, de altfel.

Căci realitatea trăită nu oferă numai momente *semnificative.* Pe acestea le oferă cu mare economie şi se întîmplă să le recunoaştem abia după ce au trecut. Mai degrabă decît dintr-o serie de episoade legate într-o dramă psihologică ori socială condusă şi interpretată de autor, ea e alcătuită dintr-o suită de evenimente *incongruente.* Aldous Huxley evocă, de pildă, cazul unui îndrăgostit care, aşteptînd-o într-un salon pe femeia iubită, este apucat brusc de o nevoie firească ce-i răscoleşte viscerele... Exemplul este voit comic, atroce şi de prost-gust. Prezintă în schimb avantajul de a pune problema în mod deschis. Huxley „denunţă profunda lipsă de veracitate din literatura de imaginaţie (...) În viaţă, o tabacheră goală poate pricinui mai multe frămîntări decît absenţa amantului ; în cărţi — niciodată." [1]

*
* *

[1] Aldous Huxley : *Eyeless in Gaza,* Londra, 1933.

Romanului tradițional, artificial „pus în scenă“ de un romancier atoateștiutor, cuviincios, gata să se mîndrească în fața cititorului, povestirii acesteia *magistrale* i se va opune, fără a predomina totuși, un alt roman, a cărui optică e diferită : *romanul care nu mai este o lecție completă, ci o enigmă ;* cel pe care nu-l așteptam, care nu constituie urmarea firească a cărții bine făcute, bogată în observații ascuțite și în certitudini. S-a petrecut o ruptură în istoria romanului, dar, din fericire, a existat o unanimă și tacită înțelegere ca ea să rămînă invizibilă ; tocmai la această ruptură ne vom opri, pentru a o elucida.

Un roman de Flaubert ori de Zola era *povestit. Condiția umană* este *trăită :* nu știm nimic în plus față de ceea ce văd, simt și gîndesc eroii lui Malraux, iar autorul nu intervine pentru a-i comenta. O carte de Paul Bourget avea o intrigă semnificativă și unitară ; în *Falsificatorii de bani* de Gide nu știm unde va duce desfășurarea evenimentelor, iar autorul precizează că nici el nu știa atunci cînd scria... Evenimentele se succedau în ordinea unei expuneri clare în *Bel-Ami* de Maupassant ; în *Ulise* de James Joyce ori în *Planetarium* de Nathalie Sarraute ele țîșnesc în dezordinea, confuzia și complexitatea proprii conștiinței eroului.

În secolul al XX-lea romanul vrea deci să exprime o experiență ce nu va fi *povestită,* ce nu va trece prin laminorul *povestirii.* Căci, în „povestire“, *totul e explicat dinainte :* povestirea presupune existența unui „povestitor“ care cunoaște sfîrșitul istoriei, care are o părere despre ea, care o povestește în funcție de tot ceea ce știe. Balzac, de pildă, studiază scrupulele lui Rastignac știind — și lăsîndu-ne pe noi să ghicim — că Rastignac va sfîrși în pielea unui cinic... În felul acesta, povestitorul falsifică experiența, deoarece *știe de la început unde va duce ea.* El orînduiește și explică evenimentele în funcție de rezultatul, *cunoscut dinainte,* pe care ele îl vor produce. Ne invită să ne identificăm unui Rastignac plin de scrupule morale ; dar el descrie aceste scrupule *pentru a arăta* că vor dispărea. Or, atunci cînd

Rastignac le încerca, el nu știa că le va pierde : portretul lui Rastignac e deformat. Acum însă nu mai vrem ca romanul să fie falsificat de grija de a povesti și de a construi o „istorie" mai mult sau mai puțin după modelele dramei : „Dar în romanele voastre (...) întîmplarea nu joacă nici un rol, iar dacă există ceva din ea, devine îndată soartă, fatalitate ; de cînd lumea, voi, scriitorii, sacrificați adevărul în favoarea regulilor dramatice" [1]. Și e foarte adevărat că romanul bine făcut își împrumutase artificiile de la tragedia defunctă : o istorie construită admirabil, personaje coerente și, mai ales, făcute pentru a se potrivi intrigii respective. În concluzie, o *mașinărie* romanescă mai degrabă decît o evocare a realității ; viață reconstituită și reorînduită după zece ani, adică exact ceea ce în alt domeniu se numește o biografie „romanțată", cu alte cuvinte, falsificată pentru a răspunde unei anumite rutine a imaginației și a sensibilității.

Intenția noilor creații romanești e vădită : surprinderea faptului uman în afara artificiului povestirii. Nemaifiind *interpretat dinainte*, faptul uman își păstrează întregul mister, așa cum se întîmplă în forma populară a „noului roman", în romanul polițist.

Datorită acestei fluidități psihologice, inspirată de ambiguitatea sentimentelor trăite în mod real și opusă preciziei tradiționalei „analize psihologice" a personajelor „bine construite", romanul scapă *convenției* tragice și romanești. El nu mai prezintă omul ca pe un obiect de studiu, căruia va trebui pînă la urmă să-i găsească o explicație convingătoare, ci ca pe o rețea de indeterminări pe care arta își poate, de altfel, executa în voie variațiunile : „Personajele, așa cum le concepea vechiul roman (și tot aparatul vechi slujea la punerea lor în valoare), nu mai izbutesc să epuizeze realitatea

[1] Friedrich Dürrenmatt : *Făgăduiala*, trad. de Petronela Negoșanu, Editura pentru Literatură Universală, col. Meridiane, 1966, p. 29.

psihologică actuală. În loc să o reveleze, ca altădată, o escamotează"[1]. Este motivul pentru care „noul roman" vrea să vadă în psihologie mai degrabă un mister decît o dizertaţie. Romancierul încetează de a se mai găsi în postura de analist raţional al *psihicului*; mai degrabă decît o ordine artificială pe care ar fi putut s-o supraimpună, el caută aci bogăţia dezordinii, secretului, angoasei, pateticului, „coborînd mai adînc *în dispersiunea lumii interioare*", cum spune Maurice Blanchot comentînd *Lupul stepelor* de Hermann Hesse. Studiului puţin cam şcolăresc al omului îi urmează „încercarea disperată de a stăpîni lumea pornind de la haos"[2]. În acest fel încetează artificiul care *supunea intrigii personajele*, acestea regăsindu-şi sălbateca lor autonomie şi fascinaţie artistică: „Intriga în loc să găsească fiinţe umane mai mult sau mai puţin supuse cerinţelor ei, aşa cum se întîmplă în teatru, află unele care sînt enorme, întunecate, refractare şi pe trei sferturi ascunse ca un iceberg"[3]. De aceea la Proust, chiar dacă oamenii constituie subiecte de analiză, analiza nu poate constitui un adevăr obiectiv şi exhaustiv, ci doar o încercare disperată, infinită, niciodată terminată, de cufundare în această realitate impenetrabilă care este realitatea umană. Analiza proustiană nu e un tablou cu contururi definitive. E o ameţeală. Arta lui Proust ne face să înţelegem că niciodată încercarea de a cunoaşte un om nu poate lua sfîrşit. Pretinsa lui analiză are atracţia *maelstrom*-ului: „Majoritatea personajelor rămîn enigmatice în esenţa lor (...) Nu progresăm în cunoaşterea Albertinei ori a domnului de Charlus pe măsură ce se desfăşoară povestirea; dimpotrivă, s-ar zice că personalitatea lor devine şi mai deconcertantă; caleidoscopul se învîrteşte şi mai totdeauna vin să se adauge noi apa-

[1] Nathalie Sarraute: *L'Ère du soupçon*, Gallimard, 1965, p. 71.
[2] Maurice Blanchot: *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 211.
[3] E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, trad. de Petru Popescu, ELU, 1968.

rențe, ireconciliabile cu cele pe care le cunoscusem"[1]. Psihologia clasică e transformată în enigmă amețitoare, universul romanesc — într-o lume relativistă și discontinuă.

* * *

Nerval, Dostoievski și, în sclipirile lor de geniu, „naturaliștii" presimțiseră acest roman nou. El se va face cunoscut în Franța abia în cursul secolului al XX-lea. Refuzînd privilegiul romanului tradițional, în care *romancierul știe tot ce are de spus*, el se definește, dimpotrivă, prin faptul că povestitorul nu înțelege în întregime și nici nu domină în întregime ceea ce povestește.

Aceasta înseamnă a adopta „punctul de vedere al omului" și a renunța la punctul de vedere al creatorului : în loc să *luminezi* de sus și de la distanță conștiința cititorului, extinzînd-o, dînd la o parte perdelele și jucînd pentru el rolul de magician și de *regizor*, te identifici cu ea, rătăcești împreună cu ea prin cenușiul existenței.

Cititorul nu mai încearcă aceeași plăcere pe care i-o furniza romanul tradițional, în care realitatea era gata ordonată, desfășurată pe un singur plan logic, explicat și luminat de romancier ; bucuria cititorului consta în a profita de inteligența romancierului pentru a vedea clar ceea ce viața îi oferea confuz. Romanul heterodox va oferi, dimpotrivă, complexitatea realului ori chiar o imagine simbolică (încă și mai complexă) a acestui real. A interpreta această realitate, a o transforma într-o istorie cursivă, lesne accesibilă, puțin convențională, ar însemna, potrivit noii tendințe a romanului, a o falsifica. Cititorul nu se mai poate deci bucura

[1] C.-E. Magny : *Histoire du roman français,* Ed. du Seuil, 1950, p. 186.

de o povestire frumoasă şi bine făcută; dimpotrivă, el este invitat să *caute* în învălmăşeala ce i se oferă diverse raporturi mai mult sau mai puţin verosimile ori logice; în viaţă e obligat să facă acelaşi efort. Iată-l deci chemat să participe la operă. Epoca noastră e numită de un critic spaniol *era cititorului*: „Progresiva estompare a autorului determină prin ea însăşi apariţia cititorului-creator de operă (...) Cititorul s-a convertit în protagonist activ al creaţiei literare. Era noastră a devenit era cititorului“ [1].

Romancierul a încetat să mai fie Asmodeul care ridică acoperişurile caselor. Şi atunci mai poate face frescă socială? Nu mai cunoaşte dinainte mecanismul societăţii... Analiză psihologică? Nu mai poate nici să explice, ca un bun profesor, ce se petrece în sufletul celuilalt. Trebuie să se mulţumească să noteze gesturile şi faptele acestor necunoscuţi care se numesc ceilalţi. Asistăm alături de el la fenomenele existenţei umane, şi el ne învaţă să asistăm *cu atenţie*, fără a încerca să le comentăm sau să le înţelegem...

Dar fiindcă nu şi-a ales, pentru a o dezvolta, o anume teză psihologică ori socială, el evocă totalitatea, complexitatea şi confuzia realităţii; în această realitate, el ne învaţă să descoperim *straturi* diferite. În loc să situeze logica umană *pe un singur plan* (psihologic, social, politic etc.), noul roman, renunţînd la această logică, studiază *diversitatea planurilor* prin care se pot face secţiuni în omul primitiv şi simplist. Romanul tradiţional urmărea omul cu ochiul liber şi construia, plecînd de la observaţie, o lume logică; romanul heterodox consideră grosolană această viziune, atît din punct de vedere ştiinţific cît şi din punct de vedere artistic. El pune omul şi existenţa umană la diferitele scări ale microscopului, 1/100, 1/1.000, 1/1.000.000. Coerenţa şi

[1] José María Castellet: *La Hora del lector*, Barcelona, Seix Barral, 1957, p. 62.

logica dispar de fiecare dată cînd se schimbă scara (fizicienii știu prea bine acest lucru). Romanul „relativist" (Kafka, Joyce, Robbe-Grillet) ne intrigă și ne derutează de vreo cincizeci de ani încoace pe noi cei obișnuiți cu tradiționalul roman bine făcut și bine construit „la scară umană". Dar, în sfîrșit, dacă a apărut și dacă n-a fost în mod unanim proscris și azvîrlit printre ideile dementiale, au existat, desigur, motive temeinice.

Numai o civilizație care se îndoiește de ea însăși și care își află forța în această îndoială (îndoială datorită căreia a descoperit legea gravitației, electricitatea și atomul), putea să imagineze o evocare a vieții umane unde viața umană e dată ca un fapt ilogic.

Nu efortul de *unificare* și de *logică* a îngăduit lumii civilizate să rămînă, în secolul al XX-lea, la fel de eminentă cum fusese în secolul precedent. Dimpotrivă, un mai mare efort spre *antilogic* (geometrie neeuclidiană, relativitate) și spre *dispersiune* (specializare, părăsirea unității de vederi în știință) este cel care i-a conservat hegemonia intelectuală... În domeniul științelor sau al filozofiei (trecerea de la „marile sisteme" la fenomenologie), Occidentul a realizat turul de forță de a supraviețui convertindu-se și trecînd de la „bun-simț" și de la „rațiunea universală" la *explorarea lumilor inumane*, fie că e vorba de atom — în știință, ori de inconștient, de „trăit", de imediat, de necunoscut — în poezie sau în roman.

* * *

Opoziția dintre romanul tradițional și romanul nou nu se poate reduce la simpla opoziție între două generații, nici la aceea dintre tradiționaliști și snobi. Părinți și copii au confruntat plictisiți pe Anatole France cu André Gide, pe Georges Duhamel cu André Malraux, pe Roger Peyrefitte cu Michel Butor... Omul cumsecade și snobul i-au pus în balanță pe Marcel Prévost și pe Marcel Proust, pe Mazo De La Roche și pe James Joyce, pe Philippe Hériat și pe Nathalie

Sarraute. S-au succedat deci cel puțin ***trei generații*** de cînd romanului care exploatează și continuă în mod magistral arta romanescă seculară ***i se opune un gen literar ale cărui intenții sînt diferite.***

Confruntarea nu a luat niciodată înfățișarea unei revoluții literare. Arta tradițională a povestirii continuă să fie apreciată. Inspirația heterodoxă scandalizează la început, stîrnind totuși interesul publicului și în cele din urmă e acceptată de masa cititorilor cultivați. Proust nu mai scandalizează pe nimeni, Joyce găsește cititori pasionați sau indiferenți.

Cele două tendințe coexistă în omul modern. El nu a renunțat să se considere moștenitorul unei civilizații raționale și omogene, care se situează între secolul al XVI-lea și secolul al XX-lea, de la Scarron la Bourget via Balzac; aici își regăsește el formația „clasică" (e inutil să mai spunem că secțiile „moderne" de învățămînt sînt și mai „clasice" din acest punct de vedere), obiceiurile, formele de gîndire. Este deci de neconceput ca romanul tradițional, dominat de logică, răspunzînd nevoii de a „înțelege", de a analiza, de a rezuma cele înțelese, să fie în întregime înlocuit de o nouă tehnică.

Totuși, omul contemporan simte — în mod confuz sau precis — că în toate domeniile — cosmologic, fizic, social și, de asemenea, în infinitul domeniu al experienței trăite ori visate — realitatea este ***infinit mai complexă*** decît credea civilizația noastră umanistă. El găsește atunci un răspuns neliniștii sale în încercările romanești care prezintă realitatea, viața ori visul, nu ca pe o colecție de fapte ce se pot inventaria și analiza, ci ca pe un ansamblu de experiențe simbolice supuse examinării, „aprofundării", contemplării, fără ca inteligibilitatea lor să fie totală, fără ca ele să închege o povestire completă, echilibrată, liniștitoare, care explică tot și este de sine stătătoare.

VII

ROMANUL „IRONIC"

Revoluția simbolistă: patetism, lirism și estetism. — Marcel Schwob și Maurice Barrès: Cartea Monellei *și* Grădina Bérénicei, *gustul pentru ironie și pentru secret. — Ironia lui André Gide:* Paludes. — *Unamuno și* nivola. — *Valery Larbaud și* Fermina Marquez. — *Influența poemului în proză.*

De la simbolism la suprarealism. Surpriza și incongruența, Apollinaire. — André Breton și Nadja; *Cocteau, Aragon, Queneau. — Romanul, creație pură. — Lumea platoniciană a lui Giraudoux. — Arta e un „parti pris". — Giraudoux și viziunea cosmică. — Evaziunea totală. — Forța ironiei și modificarea structurilor romanești.*

Pentru prima oară de la apariția sa, romanul va fi creat ca o reacție împotriva propriilor sale procedee și obiceiuri. Istoric vorbind, această reacție se manifestă încă din 1880 și se prezintă la origine drept o consecință, pînă acum insuficient studiată, a revoluției simboliste.

Epoca simbolistă se dezinteresează de „roman". Povestirile bine făcute nu mai conving. Sînt pedante și nu spun absolut nimic despre ceea ce este esențial. Mai multă încredere inspiră poezia fiindcă, deși evanescentă — într-adevăr, această epocă nu a dat nici o capodoperă poetică — poezia evoluează între diferitele adîncimi ale realității, sugerează totdeauna ceea ce nu se poate spune, fără a avea pretenția să „explice", cum face romanul, tot ce se petrece...

Romanul devenise atît de greoi, cu descrierile, analizele și adjectivele lui! Nici Moréas, nici Mallarmé,

nici Laforgue nu se pot adapta stilului „informativ" şi pedant — şi tot acum, în 1894, se naşte repulsia lui Valéry, exprimată în 1925, pentru celebra frază: „Marchiza ieşi la ora cinci". Nevoia de a evita stilul-clişeu, fie şi printr-o frază ştrengărească, marchează proza acestei epoci. O întîlnim în fraza insidioasă cu iz de lichelism a prozei lui Verlaine, apoi în sintaxa lui Mallarmé. A devenit imposibil, în epoca lui *Pelléas*, să te exprimi ca un profesor de sociologie... Şi Giraudoux, autenticul romancier simbolist, se născuse în această epocă...

Desigur, există Bourget şi Abel Hermant care sînt mult mai citiţi decît Gide. Dar există şi ceilalţi, Mallarmé, Valéry, Claudel, necunoscuţi în afara bisericuţei lor, care nu vor scrie niciodată romane, dar a căror influenţă se va exercita mai tîrziu în detrimentul laboriosului roman narativ.

Servituţile povestirii sînt abandonate, pentru a se păstra intacte misterul şi pateticul existenţei. O dată cu Jammes, Marcel Schwob, Jarry, poemul în proză se insinuează în roman; Proust intenţionează să scrie cronici care să nu fie povestiri iscusite: *Jean Santeuil*. De altfel, *Marius epicurianul* de Walter Pater manifestă aceeaşi indiferenţă faţă de povestirea bine istorisită, tot aşa şi *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde. Henry James era de părere că e mai bine să stărui asupra nuanţelor decît să te preocupi de urmărirea firului precis al povestirii. Şi nu era de fel necesară influenţa simbolistă, nici estetismul oxfordian, pentru a i se cere romanului să exprime emoţia ori neliniştea fără a le transforma într-o prea precisă afabulaţie: *Un om liber* (1889) nu datorează nimic artei tradiţionale de a povesti.

Sfîrşitul secolului al XIX-lea e, aşadar, perioada în care trebuie să căutăm originea tuturor elementelor ce vor răsturna „tehnica" şi „punctul de vedere" al romanului. Majoritatea „revoluţiilor" romaneşti ale secolului al XX-lea reprezintă amplificarea sistematică — favorizată mai întîi de snobi, apoi de marele public — a

anumitor intenţii şi necesităţi care trebuie datate în perioada 1870—1900.

Oare nu în acea perioadă, paralel cu „naturalismul“, ale cărui intenţii erau evidente, se năştea, sub numele de estetism sau chiar de decadentism, grija de a acorda, în viaţa emotivă, patetică şi intelectuală ce constituie materia romanescă, mai multă atenţie *nuanţei* decît esenţialului ? Cuvîntul *Artă*, cu majuscule, va servi între 1870 şi 1900 drept garanţie şi drept drapel acestui efort spre adevărul difuz. Studiile artistice sînt cele care inspiră noua viaţă romanescă împotriva filozofiei şi sociologiei. Cînd Walter Pater scrie, în 1885, *Marius epicurianul,* o face după ce studiase, în eseurile sale, Renaşterea, Grecia şi platonismul. Iar Barrès scrie *Un om liber* după ce meditase — în felul său — asupra unor numeroase opere de pictură. Proust începe *Jean Santeuil* ca discipol al lui Ruskin.

Să nu zîmbim deci cînd, de la Baudelaire la Jacques Rivière, vom întîlni acest termen puţin cam ridicol : *Arta*. E prea bogat şi prea încărcat de sensuri, în acea epocă de răscruce, pentru a avea un sens bine definit. Dar, cu toată imprecizíunea lui, spune clar ceea ce voia să spună despre originile romanului modern : voinţa lirică şi răbdătoare de a face ca misterul realului să devină emoţionant, fără a-i impune vreodată reţetele şi convenţiile povestirii... În acelaşi moment Debussy frîngea linia melodică şi logică a desfăşurării muzicale, Picasso sfărîma optica de proiecţie a tabloului.

* * *

O dată cu simbolismul, romanul scapă de motivări, descrieri, studii sociale şi psihologice. Faptele omeneşti apar fără a fi cu grijă explicate dinainte. Ele vibrează uşor în faţa cititorului, îi scapă şi îl obsedează... La Marcel Schwob, trece o fată... La André Gide, viaţa freamătă, devenind obiectul ironiei, fără a fi descrisă în amănunt.

Deşi contemporană cu *Ducesa albastră, Cartea Monellei* de Marcel Schwob nu are intrigă. Lipseşte povestirea, lipsesc scenele dramatice între personaje abil construite pentru a se opune şi a suferi. Marcel Schwob a întîlnit într-o zi o fată, o prostituată plină de puritate, Monelle. Nu ne explică de unde s-a ivit ea, de unde vine el : „Monelle mă găseşte pe cîmp unde rătăceam şi mă ia de mînă : «Nu te speria, spune ea, sînt eu şi nu sînt eu. Mă vei regăsi şi apoi mă vei pierde iarăşi...»“ [1].

Ce introducere abruptă ! Prima frază reaminteşte prin racursiu mai degrabă de *Divina Comedie* decît de începutul unui roman de Paul Bourget.

În carte nu se întîmplă nimic. Monelle vorbeşte. Sînt evocate tovarăşele ei, celelalte fete, Voluptuoasa, Sălbateca, Dezamăgita, Perversa... Apoi, viaţa Monellei rezumată în două pagini, fără nici o precizare, fără psihologie ori consideraţii sociale, fără *regie,* şi cîteva din cuvintele ei :

„Monelle mai spuse : «Îţi voi vorbi despre viaţă şi moarte. Clipele seamănă cu nişte condeie jumătate albe, jumătate negre ; să nu-ţi construieşti viaţa desenînd numai cu jumătăţile albe. Vei găsi îndată desenele făcute cu jumătăţile negre.

(...) să nu spui : trăiesc acum, voi muri mîine.

Să nu împarţi realitatea între viaţă şi moarte. Spune : acum trăiesc şi mor.

Epuizează în fiecare clipă totalitatea pozitivă şi negativă a lucrurilor»“ [2].

Nu e un „roman“. Nu se întîmplă nimic, nu se „povesteşte“ nimic. Nimic nu e „observat“. Marcel Schwob nu vrea să inventeze o istorie, să o „regizeze“ pe Monelle. O evocă fără a o caracteriza printr-o *anecdotă,* exact în aceeaşi tonalitate în care Maurice Barrès o

[1] Marcel Schwob : *Le Livre de Monelle,* Stock, 1923, p. 17.
[2] *Ibidem,* p. 26.

evocă pe Petite-Secousse, în *Grădina Bérénicei*. Aci, ca și în *Cartea Monellei*, nu există nici o aventură : la Arles, povestitorul o regăsește pe fetița pasionată și misterioasă — acum aproape o tînără femeie — pe care o întîlnise la Paris pe cînd ieșea din music-hallul „Edenului". Un decor febril și desuet : Aigues-Mortes ; un context ușor burlesc : o campanie electorală și o fată frivolă și inocentă : „suflet trist și dezmoștenit al Bérénicei, te iubesc..." [1]. Ca și Monelle, Bérénice, numită Petite-Secousse, este un prilej de a medita : „Ai îndatoriri, Bérénice. Nu e suficient să fii un mic animal cu piele caldă, cu gesturi delicate și un copil care se spovedește cu naivitate : trebuie să fii melancolică (...). Cuta gurii tale, nuanța ochilor tăi, tăcerea ta mă umplu de tristețe și de dragoste ; atunci cînd sîntem triști, dorința de a stăpîni adevărul e mai puternică, pentru că vrem să găsim un refugiu" [2].

Mai mult evocare decît povestire. Nici roman intim, nici roman narativ. Un cîntec care pornește de la un episod de viață imprecis și miraculos, de la o ființă pe jumătate imaginară. Un cîntec al spiritului și al inimii, cerebral, desigur, și destul de estetizant, dar care refuză precizia și afectarea obiectivității romanului tradițional. Trebuie să ghicim originea socială a Monellei și a lui Petite-Secousse ; chiar și cadrul ce le înconjoară e tratat poetic. Aceste evocări-poeme nu păstrează din povestirea cu care eram obișnuiți decît faptul că aduc în scenă personaje și sentimente ; intriga, decorul, narațiunea sînt neglijate. Și iată că pe neașteptate, pe cînd Paul Bourget era în culmea succesului său, se ivește la antipodul lui Bourget o artă cu intenții total diferite.

Bourget era mult mai precis, mai seducător chiar, deoarece explica totul, lucru foarte comod de altfel : „E ușor să spui adevărul atunci cînd îl cunoști și cînd

[1] Maurice Barrès : *Le Jardin de Bérénice*, Emile-Paul, 1910, p. 126.
[2] *Ibidem*, p. 173.

dispui de timpul necesar enunţării lui. Acestea sînt cele două comodităţi pe care şi le oferă romancierul“ [1]. Arta simbolistă nu este însă mai puţin veridică decît arta precisă. Oare noi vedem oamenii pe care-i întîlnim în experienţa noastră personală aşa cum o vede Bourget pe Doamna Bonnivet, sau Schwob pe Monelle ? Impresia pe care ne-o lasă oamenii, profundă uneori, e mai apropiată de cea produsă de Monelle a lui Schwob ori de Bérénice a lui Barrès, vagi fantome din care rămîn — pregnant însă — doar cîteva fraze, cîteva gesturi, cîteva inflexiuni ale vocii...

„Ironia“ care se introduce astfel în roman naşte din nevoia de a lăsa să subziste un mister, un fel de echivoc, de a evita ca romanul să fie exhaustiv, brutal, magistral, să explice tot. Istoria şi oamenii evocaţi nu trebuie să-şi dezvăluie întregul secret. Thomas Mann definea admirabil, în 1922, această ironie. În muzică, el o găsea „în plăcerea dureroasă a notei suspendate, în tachineria melancolică a acordului care întîrzie, în sfiala intimă a sufletului care, deşi poartă în sinea lui împlinirea, rezolvarea, armonia, şi le mai refuză puţin, le amînă şi le suspendă, mai adastă puţin, fericit, înainte de a şi le acorda“ [2].

Extrapolînd la domeniul literar, cu greu am putea defini mai bine arta romanului postsimbolist care e prima manifestare istorică a romanului heterodox.

* * *

Prin atitudinea lor dispreţuitoare la adresa povestirii abil construite, postsimboliştii invitau romanul la mai multă supleţe şi la mai mult adevăr. La drept vorbind, evocările lor erau timide şi evanescente. Monelle a lui Schwob, Clara d’Ellébeuse a lui Francis Jammes, Laura

[1] Jean Pouillon: *Les Temps Modernes*, aprilie, 1957.
[2] Thomas Mann: *Goethe und Tolstoi*, vol. X, p. 270.

lui Émile Clermont, Aziyadé a lui Loti sînt, trebuie să mărturisim, nişte figuri cam palide... Aceşti oameni s-au complăcut în a se juca cu imprecisul. În acest fel ei arătau însă că precizia brutală, savantă, psihologică sau socială este şi ea un artificiu.

Nimeni nu a simţit acest lucru mai bine decît André Gide. În *Călătoria lui Urien* el se lansează într-o improvizaţie pestriţă, imprecisă, în care exploratorii „Oceanului Patetic", purtînd nume maeterlinckiene, Morgain, Aguisel, Hélain, Paride, nu erau decît umbre chinezeşti... Se simţea pe dedesubt Edgar Poe, plutind însă în aburul lui Francis Jammes, aşa cum la Pierre Louys se va simţi doar neputinţa unui estet.

Dar în 1897, cînd Gide publică *Paludes*, are loc, în ciuda vînzării dificile a cărţii, un eveniment literar : pentru prima oară un scriitor aduce în scenă scriitorul care „scrie romanul". Şi cu ce ironie ! *Paludes* e o povestire în care nu se petrece nimic, chiar de *două ori* nimic : în mijlocul cîtorva literaţi evanescenţi, un literat modest şi răutăcios scrie fără iluzii istoria lui Tityre, omul care nu face nimic... Una din cele mai fermecătoare cărţi ale literaturii franceze, căci în pofida nonşalanţei afectate, e o operă de artă compusă din *nimicuri*, din materia vieţii însăşi, infinit de savuroasă şi de monotonă :

„Se înnoptase. Îmi rînduii hîrtiile. Nu cinasem ; ieşii ; către ora opt intrai la Angèle.

Am găsit-o la masă, terminînd de mîncat nişte fructe ; mă aşezai lîngă ea şi începui să-i curăţ o portocală. S-a adus dulceaţa. Apoi am rămas din nou singuri :

— Ce ai făcut azi ? — întrebă Angèle, pregătindu-mi o tartină.

Nu-mi aminteam nimic din ce făcusem şi răspunsei :

— Nimic.

Am răspuns cu nesocotinţă. Temîndu-mă de digresiuni psihologice, m-am gîndit la vizita ce mi se făcuse şi izbucnii :

— Bunul meu prieten Hubert a venit la ora şase să mă vadă.

— Adineaori a plecat de-aci, spuse Angèle. Apoi, reamintindu-şi, în legătură cu el, de nişte vechi certuri, adăugă : — El cel puţin face ceva, se ocupă de ceva.

Eu îi spusesem că nu făcusem nimic ; m-am iritat :

— Ce face ? — întrebai... Ea îi dădu drumul...

— O grămadă de lucruri... În primul rînd călăreşte..., şi în afară de asta, ştii foarte bine : e membru în patru companii industriale ; conduce împreună cu cumnatul lui o altă companie de asigurări contra grindinei la care am subscris. Urmează cursuri de biologie popularizată şi în fiecare marţi seara face lecturi publice. Cunoaşte suficientă medicină pentru a se face util atunci cînd are loc vreun accident.

— ...Dar tu, tu ce faci ?

— Eu, răspunsei puţin cam stingherit, eu scriu *Paludes.*

— *Paludes ?* Ce-i aia ? — întrebă ea.

Terminasem masa ; aşteptam să trecem în salon, pentru a relua. O dată aşezaţi amîndoi lîngă foc, începui :

— *Paludes* este istoria unui celibatar închis într-un turn înconjurat de mlaştini.

— Ah ! făcu ea.

— Îl cheamă Tityre.

— E un nume urît.

— De loc, e din Virgiliu. De altfel, nu mă pricep să inventez nimic.

— De ce e celibatar ?

— Pentru ca lucrurile să fie mai simple.

— Şi asta e tot ?

— Nu, povestesc ce face.

— Şi ce face ?

— Priveşte mlaştinile...

— Mă întreb de ce scrii tu, reluă ea după o tăcere.“ [1]

[1] André Gide, *Paludes*, în *Romans*, Gallimard, 1920, pp. 92—93.

Nimic nu ne îngăduie să credem că Miguel de Unamuno a scris *Negura* imitînd *Paludes*, şi totuşi intenţia e aceeaşi. Jocul e şi el acelaşi :

„— Aşadar ai început ?

— Ce vroiai să fac ?

— Şi se poate şti subiectul ?

— Romanul meu n-are subiect. Mai bine spus, subiectul va veni. Se va face singur.

— Există psihologie ? Descrieri ?

— Există dialog. Mai ales dialog. Important e ca personajele să vorbească, să vorbească mult, chiar dacă nu spun nimic.

— Toate astea vor sfîrşi prin a nu fi nici roman, nici nuvelă.

— Ei bine, nu ! Va fi... o *nivola*.

— Ce-i aia *nivola* ?

— L-am auzit pe Manuel Machado, poetul, fratele lui Antonio, povestind că i-a dus odată un sonet lui Eduardo Benot. Un sonet în alexandrin, sau în nu ştiu ce altă formă heterodoxă [1]. Don Eduardo i-a spus : Asta nu e sonet !

— Nu, domnule, îi răspunse Manuel, e o «sonetă». Ei bine, romanul meu, ori nuvela mea, nu va fi o nuvelă. Va fi... cum să spun ?... o «navelă», o «nebulă», sau mai bine o «nivolă», asta-i ! Aşa, nimeni nu va spune că nu are nici o legătură cu regulile genului.“ [2]

Este vorba, de fapt, de a sfărîma regulile genului. De a face un roman care să nu fie un roman, în care să nu existe în mod obligatoriu „psihologie şi descrieri“. Întocmai ca şi Tityre al lui Gide sau ca romancierul gidian care scrie viaţa lui Tityre, Augusto Pérez al lui Unamuno este expresia acelei indolenţe vitale a umanităţii care constituie adevărata viaţă şi în faţa căreia „drama“,

[1] Sonetele spaniole nu folosesc în general alexandrinul.

[2] Miguel de Unamuno: *Niebla*, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 93—94.

așa cum este ea povestită în „romane", nu e decît invenție artificioasă : „Cotidianul ! Pîinea noastră cea de toate zilele, dă-ne-o nouă astăzi ; Doamne, dă-mi miile de amănunte neinsemnate ale zilei. Nu marile dureri ori bucurii ne ucid pe noi oamenii, căci tristețile și bucuriile ni se-nfățișează învăluite în *negura* micilor incidente. Iar viața tocmai asta este, această negură. Viața e o nebuloasă." [1] Iar Gide spunea : „(Tityre) e istoria terenului neutru, care aparține tuturor... — mai bine spus al omului normal ; e locul de unde pornește fiecare ; e istoria celei de-a treia persoane, cea despre care se vorbește, care trăiește în toți..." [2] Nu se află oare aci, abia indicată, materia tulbure, amăgitoare, din care se va ivi *Omul fără însușiri* al lui Robert Musil ?

* * *

Prea vizibila nonșalanță care stă la originea acestei noi descendențe a romanului transformă povestirile lui Gide ori Unamuno în parodii ; pe cele ale lui Barrès sau Schwob — în evocări poetice, vii, dar pieritoare. Libertatea de a ajunge la emoție, fără a fabrica o dramă, a fost totuși cucerită. Supervielle, Toulet, Larbaud pot povesti, zburda, intriga și emoționa în ciuda acelui aparat sociologic pe care pînă acum îl pretindea verosimilitatea romanescă. Eliberată acum de romanul-tragedie și de romanul-document, ironia, în formele ei cele mai subtile, își poate redobîndi farmecul, emoția, fervoarea. Un singur exemplu e suficient pentru a convinge : în *Fermina Marquez* (1926), o istorie a vieții de liceu, Valery Larbaud transferă în sufletul infantil vocația lui Julien Sorel și încrîncenata cucernicie a doamnei de Chasteller ; într-o atmosferă rece și stăpînită, învăluită totuși de cosmopolitism și de estetism. Într-un

[1] *Ibidem*, p. 40.
[2] André Gide : *Paludes*, ed. cit., p. 116.

pension „şic", o tînără sud-americană, protejată şi apărată, ea însăşi stăpînită de un ideal de sfinţenie, şi doi băieţi, unul meşter de pe acum în calcule abile, cuceritor, celălalt însfioşat de umilinţă şi simplicitate: o dramă a copilăriei întîrziate. Nu e decît o povestire despre adolescenţi, dar e o operă perfectă, încheiată: „Peste tot, numai prilejuri de mirare, un şir neîntrerupt de miracole".[1] Miracole, cuvîntul e frumos. Căci, fără nici o îndoială, forţa cuceritoare a romanului în secolul al XIX-lea a avut drept efect excluderea miracolului, minunii şi vrăjilor. A fost nevoie de ironie, de punerea în discuţie a acelei maşini sociologice şi dramatice care devenise romanul, pentru ca să înflorească din nou povestea în care sensibilitatea uşoară şi înflăcărată îşi păstrează drepturile. Poveste mică şi încîntătoare, floricică tîrzie a simbolismului care va înflori în frumosul sezon dintre 1920 şi 1930.

* * *

Iată deci că în locul unei „istorii" — tragedie sau anecdotă — povestirea (care uneori nu mai e povestire) încetează de a se mai interesa de faptul divers bine pus în valoare, oferind o senzaţie intimă, mai caldă, mai ceţoasă, de viaţă incongruentă, savuroasă şi spontană. Din 1890 pînă în 1930, romanul „ironic" ori „poetic" constituie un gen heterodox, născut de revoluţia simbolistă, a cărei amploare ne-ar scăpa dacă am reduce-o la poeţii minori care şi-au luat acest nume în Franţa.

Amestec de poveste, eseu şi poem, acest gen se afirmă începînd din 1890. Gide scrie în 1893 *Călătoria lui Urien* şi publică în 1895 *Paludes*. *Cartea Monellei* apare în 1896, iar *Clara d'Ellébeuse* de Francis Jammes — în 1899. De altfel, Barrès publicase *Grădina Bérénicei*

[1] Valery Larbaud: *Fermina Marquez*, Gallimard, 1926, p. 44.

încă în 1891 ; *Un om liber* — deși cu intenții diferite — apare în 1889. Foarte evidentă e influența poemului în proză, care îl autoriză pe scriitor să părăsească tradiția narativă și descriptivă, pentru a exprima doar o serie de emoții, de notații, de evenimente fascinante și uneori ilogice. De altfel, forma însăși trădează această origine : versul liber și versetul sînt prezente în înfățișarea grafică a *Cărții Monellei*, ca și, mai tîrziu, în *Potomak* de Cocteau.

A evoca în loc de a povesti, a iubi emoția pe care faptele o conțin, mai mult decît logica ce le înlănțuie, iată realizarea povestitorilor postsimboliști : Rainer Maria Rilke în *Caietele lui Malte Laurids Brigge* (1910) sau Valery Larbaud în *Fermina Marquez* (1926). Romanul transformat în poem-evocare coincide în prima sa perioadă cu teatrul simbolist al lui Maeterlinck (*Pelléas și Melisanda,* 1892), iar în a doua cu teatrul lui Hugo von Hofmannsthal (*Cavalerul cu roza,* 1911). *Femeia fără umbră* (1922) de Hofmannsthal rămîne o povestire simbolistă, feerică și ermetică. *Sonatele* lui Ramón del Valle Inclán (1902—1905) sînt deopotrivă poeme în proză și povestiri.

Cînd intenția ironică predomină avem de-a face cu *sotisa* gidiană *(Pivnițele Vaticanului)* ; la Rilke ori Hofmannsthal intenția propriu-zis poetică rămîne legată de miraculos, la Supervielle și P.-J. Toulet ea se transformă în simplă fantezie, iar Jean Giraudoux o dezvoltă, începînd din 1909, într-un comentariu feeric, aparent prețios, asupra farmecului care leagă ființe și lucruri, evenimente și sentimente.

A fermeca sau a intriga, în loc de a descrie, explica, informa ori lămuri, acestea sînt intențiile romanului heterodox. El refuză toată moștenirea secolului al XIX-lea, lenta și apăsătoarea răbdare documentară a observației sociale, pasiunea pentru psihologie, povestirea condusă potrivit unor reguli, descrierea cuminte și școlărească, pitorescul laborios : „Ne-a cuprins atunci

cea mai violentă reacție împotriva pitorescului"[1], scria Cocteau în 1916 pentru a explica *Potomak*.

Deși se îndepărtează de întreaga tradiție romanescă, romanul ironic nu respinge întotdeauna psihologia. De-a lungul unei întregi descendențe, foarte vizibilă în primul sfert al veacului, el se străduiește să revizuiască interogația psihologică, substituind analizei logice — discontinuitatea, zugrăvirii pasiunilor — studiul ilogicului, coerenței — incongruența, comentariului asupra emoției — chiar emoția trăită. După *Paludes* (1896) urmează *Răposatul Mattia Pascal* (1904) de Pirandello și *Negura* (1914) de Unamuno. *Swann* apare în 1913, aproape tot atunci cînd Joyce începe să scrie *Ulise* și cînd Musil are ideea de a scrie *Omul fără însușiri*. Valery Larbaud descoperă în 1921 *Conștiința lui Zeno* de Italo Svevo. În 1925 Gide publică *Falsificatorii de bani*, în 1926 Pirandello — *Unul, nici unul, o sută de mii*, iar în 1928 apare *Punct, contrapunct* de Huxley. Și totuși, în această descendență nu există „potriviri"; dacă Huxley îi datorează mult lui Proust — deși îl zeflemisește — Pirandello, Unamuno, Svevo, Joyce, dimpotrivă, au creat în mod spontan, iar Gide n-a suferit decît influența îndepărtată a lui Dostoievski. Romanul care pune în discuție continuitatea psihologică s-a născut dintr-o serie de reacții individuale simultane.

Filiația este mai vizibilă la descendența pur „ironică" unde povestirea e divagație, povestire a povestirii, roman al romanului, ca în *Paludes*. De la Gide la Apollinaire, de la Apollinaire la Cocteau și la André Breton, romanul-poem ironic se afirmă în afara verosimilului și a înțelepciunii, de la simbolism la suprarealism, spre a găsi o suprarealitate în cultul incongruenței.

* * *

A fi liber să procure spiritului și sensibilității enigme ori excitații, fără grija de a povesti sau a lega

[1] Jean Cocteau: *Le Potomak*, Stock, 1950, p. 12.

faptele, a acționa nu ca un „romancier", ci ca un pescuitor de insolit, ca un poet, iată extrema spre care se îndreaptă, pînă către 1930, una dintre formele noi ale romanului. Ea nu mai prezintă o narațiune, ci fapte, imagini, evocări dirijate doar de fantezie ori de grija pentru artă — o artă care acționează prin rupturi, contraste sau asociații de idei. Așa cum într-un studiu cubist planurile geometrice se amestecă și se intretaie, în *Femeia șezînd* (1917) a lui Apollinaire se amestecă Montparnasse-ul, mormonii de la Salt Lake, aventura din Rusia a unei tinere frivole și moartea unui soldat care, în ultimele lui clipe, aude nouă discursuri ale marilor căpetenii, de la Hector la Godefroy de Bouillon... Așa cum Picasso face un „studiu" în albastru, Cocteau face în *Marele șpagat* (1923) un studiu al adolescenței. De altfel. în clipa-n care, datorită pictorilor prieteni ai lui Apollinaire și Cocteau, pictura încetează de a mai fi anecdotică, romanul ironic renunță și el la anecdotă și la dramă, pentru a deveni un „studiu" și o căutare.

Insolitul, *surpriza* și incongruența sînt elementele sale componente. *Potomak* de Cocteau are drept subiect aventurile onirice ale autorului : făpturile monstruoase și stranii care-i stăpînesc imaginația atunci cînd începe să deseneze. În centru se află o suită de desene... Textul este, de altfel, rupt de artificii tipografice, ca și în *Alcooluri*-le lui Apollinaire.

Am putea evoca în această privință *Tristram Shandy* de Sterne, roman care, cu două secole mai devreme, avea și el pagini albe, capitole de un rînd, grafice, un întreg joc de semne tipografice neobișnuite. Prin urmare, nevoia de a rupe prin incongruență falsa logică a povestirii nu este un fenomen aberant ori propriu unei epoci anume. Pentru noi însă ea se va manifesta istoric în epoca suprarealistă, atît la Cocteau cît și la Ramón Gómez de la Serna (*El incongruente*, 1922) sau la André Breton.

Nadja de Breton speculează aceeași libertate ca și *Potomak*. Nadja este o femeie înzestrată cu o clarviziune supranaturală, pe care a întîlnit-o autorul; desenele făcute de ea — singurul lucru care rămîne după ce este internată într-un azil — formează și aci centrul cărții. Iar textul e alcătuit, atît în *Potomak* cît și în *Nadja*, dintr-o serie de fulgurări și amintiri. Nici la Breton, nici la Cocteau nu se mai pune problema povestirii obiective, a verosimilității, ci aceea de a oferi brutal cititorului, cu intenția manifestă de a-l deruta, intuițiile, revelațiile, notațiile fascinante pe care autorul le-a putut capta în experiența lui. „Nu am intenția de a relata, spune Breton, decît episoadele cele mai marcante din viața mea, așa cum o pot eu concepe *în afara planului ei organic* și numai în măsura în care e supusă hazardului, celui mai mic, sau celui mai mare. Cititorul nu va urmări aci o biografie ușor de citit, ci, dintr-o întreagă experiență umană, doar ceea ce atinge insolitul și miraculosul, o lume aproape interzisă, adică lumea apropierilor spontane, a coincidențelor înspăimîntătoare, a reflexelor proprii fiecărui individ (...). E vorba de fapte a căror valoare intrinsecă este foarte greu de controlat, dar al căror caracter total neașteptat, absolut întîmplător..., are de fiecare dată aparența unui semnal, fără ca noi să putem preciza a cărui semnal anume [1]".

Potomak ori *Nadja*, ca și *Anicet sau panorama* de Aragon, eliberate de orice convenție a povestirii, nu sînt decît „peisaje mentale" [2] în care apar „exemple de fapte neobișnuite" [3]. Suprarealismul insuflă forță explozivă și spirit agresiv povestirii libere, lăsată în lîncezeală de simbolism. *Nadja* este, ca și *Grădina Bérénicei* ori *Cartea Monellei*, „studiul asupra femeii": întîlnirea autorului cu o necunoscută excepțională, aproape mitică.

[1] André Breton: *Nadja*, Gallimard, 1928, pp. 22—23.
[2] *Ibidem*, p. 205.
[3] *Ibidem*, p. 155.

Cultul complezent al emoţiei a fost înlocuit cu arta de a nelinişti, de a uimi, de a intriga; stilul lui Barrès vrea să încînte, al lui Breton este decapant. *Potomak* e aproape o parodie, pînă şi prin alegerea numelor, a cochetăriilor ironice din *Paludes* ori din *Prometeu slab înlănţuit*: „Persicaire, ai uitat parcul acela? Nu-l pot regăsi. Sînt sigur însă că m-am plimbat acolo, într-o seară, cu tine. Cobora pînă la marginea mării. Am auzit un scîncet..." [1] Această blîndeţe fragilă nu îi e însă suficientă lui Cocteau şi atunci izbucneşte incongruentul: Eugenii şi Mortimerii, făpturi de coşmar ironic şi crud, scoase din Jarry, poeme sarcastice inserate în text sau, mai simplu, gluma agresivă prin ştrengăria ei: „Mă vei întreba pe urmă de ce Cambacérès purta un nume de stradă?" [2] Primele romane ale lui Queneau, *Necazul*, *Departe de Rueil*, vor să fie o parodie a romanului. Romanul „ironic" atingea extrema intenţiei lui: romanul se dizolvase şi rămînea doar ironia.

* * *

Tot aşa cum în *Alice în ţara minunilor* pisica din Cheshire dispărea treptat, pînă nu i se mai zărea decît surîsul (deşi pisicile nu surîd...), in marea punere în discuţie a povestirii începută în 1890, materia romanescă banală e evacuată treptat, în roman nemairămînînd decît starea mentală a romancierului: o epură, imaginaţie în stare pură.

În lupta dintre materie şi creaţie, dintre reproducere şi invenţie, caracteristică tuturor artelor figurative şi descriptive (plastice ori literare), materia s-a impus pe tot parcursul secolului al XIX-lea în detrimentul imaginaţiei: Zola n-a inventat paupertatea şi alcoolismul.

[1] Jean Cocteau: *Le Potomak*, p. 59.
[2] *Ibidem*, p. 245.

ci le-a descris. Dimpotrivă, Cocteau nu descrie decît ce inventează ; pentru artist există numai propriile lui invenții și nimic din ce se află în afara lor nu aparține artei.

La Cocteau, Breton, Giraudoux, incongruența creației poate să nu satisfacă spiritele pozitive. Fiindcă aci, ca și în pictura contemporană de la Degas încoace, opera nu este nici reproducere, nici stilizare, nici idealizare a unei realități așa-zis obiective, ci creație autonomă.

Pentru prima oară romanul încearcă să devină o *artă :* activitatea creatoare care împrumută formele — fie ele doar cuvinte — de la real, dar le folosește *pentru propriile ei scopuri,* nu pentru a reda realul. Limba despicată a unui monstru medieval nu reprezintă figurarea unui șarpe, ci un element zoologic folosit pentru a provoca o anumită impresie. În timp ce Balzac încerca să descrie o diligență așa cum arăta ea în 1882, un vas pictat de Cézanne nu are menirea de a ne informa asupra formei vaselor respective la sfîrșitul secolului al XIX-lea, fiind doar o suprafață albastră de care Cézanne are nevoie în tabloul său. Evocarea cartierului Buttes-Chaumont făcută de Aragon în *Țăranul la Paris* nu constituie o documentație balzaciană, istorică și geografică, asupra unui cartier parizian : e un loc feeric, plin de întîlniri miraculoase, unde Aragon a trăit în vis, dar evocarea căruia i-a fost inspirată de un parc din arondismentul XX ; la fel, Cocteau *folosește,* în *Orfeu,* drept loc ireal o stradă oarecare din Paris ori ruinele de la Saint-Cyr-l'École... La fel, Bellac-ul unde trăiește Suzanne a lui Giraudoux, în *Suzanne și Pacificul,* deși compus din nenumărate amănunte adevărate, pitorești, familiare, nu este totuși un burg real, ci o patrie sufletească...

* * *

Lumii obiective, pe care o observă cu cea mai mare minuție în complicațiile, în trăsăturile ei cele mai precise și totodată cele mai neașteptate, Giraudoux îi sub-

stituie un univers imaginar, platonician. În romanele sale totul aparține lumii obișnuite : o găină, o pisică, un licean, un om de finanțe, o fată orfană ; observații asupra copacilor, anotimpurilor, moravurilor și maniilor omenești ; dar, o dată reunite, aceste notații pitorești nu înfățișează lumea pitorească, banală și aferată a omului mijlociu, ci un univers fascinant și incongruent care nu există decît în mintea poetului.

Artist înainte de toate, Giraudoux nu accentuează acele fapte pozitive legate de viața curentă care constituie materia romanului tradițional. Precizările biografice și sociale, care conferă ființelor sau lucrurilor aspectul lor „obiectiv", sînt șterse cu guma. În locul oamenilor și al lucrurilor apar doar *raporturile* dintre oameni și lucruri. În *Suzanne și Pacificul*, el nu descrie o provincială, ci raporturile posibile dintre o tînără fată și natură. Nu trebuie să vedem în *Juliette în țara bărbaților* portretul unei fete, ci curiozitatea unei logodnice care, cu o lună înaintea căsătoriei, vrea să știe ce au devenit „posibilii", cei cu care *s-ar fi putut* mărita și pe care i-a pierdut din vedere.

Arta este un „parti pris" și de aceea nu poate și nici nu vrea să reproducă realul, nici să facă concurență stării civile. Ideea preconcepută a lui Giraudoux este de a nu voi să vadă oamenii instalați în existența lor umană, justificați din punct de vedere social și rezonabil ; el vrea să-i studieze în raporturile lor cu cosmosul : ca și cum ar fi stele, arbori sau corăbii îmbătate, în raporturile lor cu lumina, cerul, anotimpurile, curenții, mareele. Aci, romanul părăsește sfera umană, asemănarea umană. Înainte, omul era explicat prin om. Giraudoux explică omul prin univers și universul prin *om*. În loc să urmărească legăturile psihologice și sociale prin care tradiția explică viața umană, el notează coincidențele așa cum făceau astrologii : „La 21 martie 1922, la miezul nopții, o dată cu primăvara, dar într-o dispoziție mai

bună, am debarcat la Landshut“ [1]. În aceeași frază el amestecă noțiunile științifice cu pitorescul banal, evocă legăturile, raporturile, întîlnirile care se produc în lume. Pe un vapor, soarele în amurg mîngîie cu ultima sa rază cabina T.S.F., radiotelegrafistul de pe bord ascultă noutățile sportive și Giraudoux scrie : „Chiar în locul în care se încrucișa reflexul soarelui cu unda radiofonică, operatorul, iluminat, nota înălțimea Alpilor escaladați în ajun de italieni“ [2]. Totul e amestecat în racursiul poetic al unei fraze : ultima rază de soare atinge cabina radiofonică în același timp cu unda hertziană care aduce informațiile sportive : lumea vizuală, lumea abstractă și științifică a undelor, lumea banală a curiozităților omenești. Faptul că Giraudoux derutează se datorează acestor scurtcircuite : sîntem obișnuiți să studiem și să apreciem undele hertziene, isprăvile sportive și farmecul apusului de soare, în lucrări de natură diferită. Giraudoux reunește aceste trei evocări într-o frază scurtă, fulgerătoare, incongruentă, prețioasă, al cărei scop e să sugereze și să regăsească, între diferitele viziuni asupra lumii, acea unitate pe care, în altă parte, o caută teozofii.

Acest efort către unitate rămîne pur poetic, fiind doar „sugerat“. Giraudoux nu construiește un sistem care să realizeze sinteza dintre biologie, poezie, fizică, bun-simț și ce mai rămîne... Se mulțumește să ne facă să simțim că totul e divers, amestecat, plin de coincidențe invizibile. El arată, fie și printr-o glumă ori printr-o imagine „prețioasă“, că optica umană, socială, psihologică, rutinieră, mai precis optica romanului reprezintă o viziune îngustă din care, prin întorsătura unei fraze sau a unui gînd, poți evada sistematic... Ce poate fi mai simplu decît patru tinere fete întorcîndu-se braț la braț, noaptea, dintr-o casă de țară la Bellac ? Și, totuși, fiindcă

[1] Jean Giraudoux : *Siegfried et le Limousin*, Grasset, 1922, p. 64.
[2] Jean Giraudoux : *Amica America*, Grasset, 1938, p. 14.

acest drum prin noaptea provincială este jalonat de „semne“ poetice, de imagini, de metafore, fiindcă refuză să se reducă la identitatea civilă, socială, geografică şi vulgară a celor patru călătoare şi a ţinutului arhicunoscut pe care îl străbat, fiindcă în loc să se închidă în minusculul fapt uman reprezentat, se reintegrează în contextul universal, această plimbare nocturnă capătă o rezonanţă cosmică : „Ce nu-ţi făgăduieşte viaţa cînd, din înaltul unei coline, la aceeaşi distanţă de părinţii şi de bunicii adormiţi, zăreşti deodată, aprinse ca la o centrală telefonică, miile de becuri care-ţi cer să le vorbeşti : zvîcnitoare, pretenţioase, becurile electrice din Bellac. Clopotele, sistem străvechi, ne chemau şi ele de peste tot, din cîmpie şi din munţi (...). Fiecare plop fremătător, fiecare rîu, fiecare porumbel întîrziat se dăruia de la sine şi creştea în noi ca o metaforă. A fost singura clipă cînd am îndrăznit să ne privim în faţă destinul, fericirea ; le-am privit prin noaptea aceea, ca prin nişte ochelari negri prin care priveşti *soarele,* şi toate acele mici lumini de jos şi toate acele mici lumini de sus păreau doar nişte luciri (...). Din cînd în cînd ţipătul chiţcanului în brazdă vestea că l-a prins o buhă. Cădea o stea. Toate aceste mici dezmierdări ale unei morţi puerile sau ale unei morţi antice şi perimate ne încîntau inima şi, pentru o clipă, îi dăruiau nemurirea. În urma noastră se aduna deodată întregul trecut al lul, temele lui Giraudoux semnifică evaziunea, uneori rieră fără putere.“ [1]

Stilul lui Giraudoux este o evadare, o evadare din cutumele gîndirii noastre, din deprinderea oamenilor de a lega ideile de imagini, din rutina care reduce toate faptele umane la preocupări exclusiv umane. Ca şi stilul, temele lui Giraudoux semnifică evaziunea, uneori chiar fuga : Suzanne evadează din oraşul de provincie şi naufragiază în Pacific ; Juliette fuge în ultima lună a

[2] Jean Giraudoux : *Suzanne et le Pacifique,* Grasset, 1930, p. 19.

logodnei pentru a merge să-i vadă pe cei care i-ar fi putut deveni logodnici, Jérôme Bardini își lasă căminul și caută în zadar aventura, Edmée din *Alegerea aleșilor* părăsește existența liniștită și mediocră de mamă de familie. În povestirile sale „romanești“, mai apropiate de *Märchen* (basm) decît de roman, singurul „subiect“ e omul care ocolește cursa preocupărilor meschine inventate de umanitate : cariera, căminul, familia, confortul, mîhnirile pricinuite de dragoste, scenele conjugale, dramele sociale, întregul material al romanului realist.

Nimeni n-a disprețuit mai discret dar nici mai ferm romanul realist ca Giraudoux. Atît în amănunte, în stil, cît și în viziunea de ansamblu, adică în tematică, el vădește un fel de pudoare și de groază față de patetic, de sordid, de acele răhățișuri, — dramele, „problemele“ chinuitoare, mesele de familie — toate la un loc constituind cea mai mare parte a vieții omenești, așa cum este ea trăită și povestită. Eroii romanelor sale scapă de acest blestem. Nu sînt nici îngeri, nici făpturi ireale sau idealizate ; ei sînt supuși vremelnicelor lor dispoziții sufletești, influenței timpului, intuițiilor, simpatiilor sau antipatiilor. Niciodată nu se spune nimic despre situația lor socială, despre ambițiile lor, despre sentimentele lor naturale și convenționale... La urma urmelor, lucrul acesta nu e chiar atît de fals. Ironia e arta de a nu crede decît într-o foarte mică măsură în ceea ce ni se impune. Viața umană, în mediocritatea ei, impune griji meschine care se numesc ambiție, pasiune ori fericire. Împreună cu corolarele lor, eșecul, necazul, mizeria sau drama, ele constituie resorturile romanului realist, adică acel roman care ia în serios aceste exacerbate pretenții biologice, văzînd în ele o epopee sau o tragedie. Scriitorii burlești văd în toate acestea o farsă. Ironic, după Gide, și simultan cu Cocteau, Breton, Aragon, Larbaud, Giraudoux nu vorbește de aceste drame ; pur și simplu nu crede în ele. O dată cu el „romanul ironic“ și-a găsit modul natural de exprimare, căci Giraudoux nu are nevoie să facă un

efort pentru a nu crede în ele. Poate de aceea e poezia sa mai vastă şi mai greu accesibilă. Nu îi e dat oricui să fie un stoic cu zîmbetul pe buze...

* * *

Către 1925, cînd, din punct de vedere oficial, predomina încă — şi va predomina totdeauna — „romanul bun", documentar şi documentat, burghez, populist, marxist, ţărănesc, muncitoresc, naţional, psihologic şi social, geografic şi istoric, erau totuşi numeroşi ereticii care, în loc să creeze o lume romanescă prin repetarea vieţii reale, voiau să facă din ea un univers simbolic şi artistic. Sentimentali, ironici, acizi, ca Gide ori Larbaud, de o suverană indiferenţă şi distanţi, ca Giraudoux, clocotind de enigme şi de provocări, ca Jean Cocteau ori Breton, ei voiau să transforme povestirea într-o vrajă, cu alte cuvinte, într-o artă.

Poezia şi pictura tocmai izbutiseră această metamorfoză. Împovărat de originile, de natura lui care-l condamna la anecdotă, observaţie, descriere, la informaţie „romanţată", romanul nu izbutea s-o realizeze în întregime. Dar dacă ironia, datorită căreia căpătase conştiinţa fatalităţilor la care era supus şi se revoltase împotriva lor, nu îi îngăduia să devină poemul evenimentelor precum tindea, ea i-a modificat structurile, obiceiurile, rutina. Începînd din 1925 un roman nu mai înseamnă o istorie fabricată pentru a descrie un anumit mediu social, utilizînd drept resort o pasiune sau alta. Chiar dacă renunţă la „artă" în favoarea „zugrăvirii" vieţii, aceasta din urmă e abordată acum fără artificii şi fără convenţii. El acceptă să subordoneze invenţia materiei ; dar vrea să descopere materia cu ochi noi şi s-o cioplească potrivit inspiraţiei, dragostei şi curiozităţii, nu potrivit reţetelor de la sfîrşitul secolului al XIX-lea.

VIII

DISLOCAREA POVESTIRII

Dislocarea povestirii în Falsificatorii de bani, *dezordinea emoționantă a vieții. — Punct, contrapunct de Aldous Huxley: romanul ca artă a fugii. — Ambiguitatea oamenilor: Luigi Pirandello, Robert Musil, Hermann Broch. — Dizolvarea în frivolitate. — Romanul descentrat, confundarea punctelor de vedere. Lawrence Durrell, dislocarea povestirii la François Mauriac. — Jocul conștiințelor multiple și jocul dublu al romancierului. — Dislocarea temporală și mutilarea timpului, Faulkner, romanul-puzzle, de la Thornton Wilder la Dos Passos. — Căutarea densității.*

Cu ajutorul ironiei, Gide caută să introducă în povestire adevărul neconstruit, „adevărul hazardului". El ar fi vrut să practice aceeași *dislocare* a logicii și a psihologiei ca și Dostoievski. Dostoievski e însă patetic și tragic, Gide e doar ironic.

„Romanul meu nu are subiect. Da, știu foarte bine, pare stupid ceea ce spun. Să spunem, dacă preferați, că nu va avea *un* subiect... «O secțiune de viață», spunea școala naturalistă. Marele defect al acestei școli este de a-și fi efectuat secțiunea totdeauna în același sens; în sensul timpului, în lungime. De ce nu în lărgime? ori în adîncime? În ceea ce mă privește, aș vrea să n-o secționez de loc. Vă rog să mă înțelegeți bine, aș vrea ca în acest roman să intre totul." [1]

Totul e mult spus. Chiar și în *Falsificatorii de bani* intră, la urma urmelor, puține lucruri: incongruența și hazardul, reflecțiile unui teoretician, din fericire ironic.

[1] André Gide: *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1925, p. 238.

Acest „tot“ este însă expresia noii sensibilități, aceea a lui Proust (pe care Gide, lector la N.R.F., o „refuzase“), a lui Musil, pe care nu-l cunoștea. Dacă s-ar putea — dar s-ar putea oare vreodată ? — ca în loc de a povesti *o istorie* să evoci acele senzații, bucurii, liniști pe care romanul le ignoră... : gardul de răsură care ni se relevă într-o zi ca *un lucru* infinit mai real decît celelalte, indescifrabil, inepuizabil, ca o reînnoire a lumii, ca o surpriză în univers, oferindu-ne „acea bucurie pe care o încercăm cînd vedem o operă a pictorului nostru preferat, care diferă de acelea pe care le cunoșteam“ [1]. Neprevăzutul cuprins într-un gest care nu *semnifică* nimic, dar care *există* și care are aparența unui act perfect : Gilberte Swann dăruindu-i lui Marcel, după ce o privise intens, bila pe care i-o oferise el... De asemeni, neprevăzutul unei întîlniri...

Acest *mod* de viață care, mai mult decît istorisirea propriu-zisă, solicită dragostea artistului, este presimțit de Gide, înconjurat cum era încă de pe atunci de invizibilele prezențe ale lui Henry James, Joyce, Proust... El e creierul receptiv care în *Falsificatorii de bani* înregistrează un nou sezon al romanului. Prefăcîndu-se că nu povestește o dramă definită, precisă, delimitată, ci că evocă simpla încrucișare a destinelor, aventurile declanșate dar niciodată încheiate, multitudinea intențiilor și bogăția hazardului, el simte că arta romanescă poate consta și în a spune ceea ce e neînsemnat : „Încep să întrezăresc subiectul profund al cărții mele : rivalitatea dintre lumea reală și reprezentarea noastră.“ [2]

Falsificatorii de bani este schema operei de artă viitoare. Schemă, deoarece Gide e mai mult ironist decît artist : el ghicește în mod cerebral dogoarea, complexitatea, muzica romanului *care cuprinde* tot ce depășește anecdota și determină patetismul difuz al existenței ; îi

[1] Marcel Proust : *Swann*, trad. de Radu Cioculescu, Fundația pentru Literatură și Artă, 1945, pp. 121—122.
[2] André Gide : *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1925, p. 261.

lipsește însă angajarea definitivă a sensibilității poetului în propria sa operă, angajare în fața căreia Gide a strîmbat totdeauna din nas. Doi adolescenți luptînd împotriva unor istorii de familie și alegînd evadarea, un estet, un bătrîn profesor de muzică, două femei inteligente, un pastor, cîțiva băieți de treisprezece ani — inclusiv un rus care se sinucide — toate astea în cadrul unor familii burgheze, unor medii literare și unui pension, se tot rotesc — fără a naște o intrigă — în jurul romancierului — el însuși personaj al romanului — care observă. Și, două banderile peste această masă confuză, două fapte diverse : o bandă de falsificatori și sinuciderea unui copil.

Cartea nu are un sens psihologic, realist, sociologic ori politic. Ea se plasează voit sub sau peste aceste puncte de vedere de specialist, mult prea precise pentru a nu fi înșelătoare. Cartea pune în mișcare niște vieți iar personajele se tot rotesc ca în *Hora* lui Max Ophüls (inspirată dintr-o carte de Schnitzler). Trebuie să iubim, în primul rînd, incongruența, fiindcă numai ea ne dezvăluie viața, ea face din opera de artă „o lume creionată la hotarele visului, ori simpla repetare familiară a muzicii timpului“ [1].

* * *

Nu mai avem de-a face cu un destin adus în scenă de către povestitor, ci cu dezordinea emoționantă a vieții unde totul începe, unde nimic nu se termină... Personajele din *Falsificatorii de bani* se încrucișează, se întîlnesc, dar nu se leagă unele de altele. Viețile lor juxtapuse formează un scul încîlcit, nu o intrigă... Abilul și neliniștitul Huxley din *Punct, contrapunct* face la fel : zece vieți frămîntate, care se învîrtesc în același borcan — societatea „inteligentă“ a Londrei — amestecîndu-se ca

[1] Lawrence Durrell : *Clea*, 1960.

temele unei fugi : „Muzicalitatea ficțiunii. Nu însă în maniera simbolistă, subordonînd sensurile sunetului (...), ci pe o scară mai mare, în eșafodaj. Meditație asupra lui Beethoven. Schimbarea modurilor, trecerile abrupte." [1]

Dar arta romanului nu este încă — oare va fi vreodată ? — aceea a simfoniei. Ea seamănă mai degrabă cu acele pasaje simfonice în care, într-un *pianissimo*, se ghicesc mai multe teme, amestecate, încă nedecise. „Ceea ce aș vrea să fac, spunea încă de pe atunci Gide, e un fel de *Artă a fugii*. Și nu văd de ce un lucru care a fost cu putință în muzică, ar fi cu neputință de înfăptuit în literatură ?" [2] Toate personajele sînt amuzante — deși prea cerebrale — la Gide ori la Huxley ; farmecul e „contrapunctul" lor ; se evită, se izolează, se întîlnesc, ca în acea serată muzicală de la Lady Edward Tantamount :

„— Ce pantomimă ! se adresă bătrînul John Bidlake gazdei sale. Dragă Hilda, trebuie neapărat s-o privești.

— Ssst ! protestă Lady Edward în dosul evantaiului din pene de struț. Nu-i frumos să întrerupi muzica și, în afară de asta, fii sigur că mă uit. (...)

Între timp orchestra continua să cînte *Suita* în si bemol pentru flaut și corzi de Bach. Tînărul Tolley dirija cu obișnuita lui grație inimitabilă, ondulîndu-se din șolduri ca o lebădă (...). Celebrul Pongileoni nu își dezlipea buzele de pe flaut. La fiecare mișcare a sa o coloană cilindrică de aer începea să vibreze ; meditațiile lui Bach se răspîndeau prin cadrilaterul în stil roman. În deschiderea *Suitei*, un *largo*, Johann Sebastian reușise cu ajutorul buzelor lui Pongileoni și al coloanei de aer să facă următoarea afirmație (...) Vă închipuiți că ați descoperit adevărul (...). Dar el scapă din strînsoarea voastră și ia o nouă înfățișare sub arcușurile violoncelurilor (...). Păr-

[1] Aldous Huxley : *Punct, contrapunct*, traducere de Const. Popescu, Editura pentru Literatură, 1966, vol. II, p. 121.
[2] André Gide : *Les Faux-Monnayeurs*, ed. cit., p. 243.

țile *Suitei* au viața lor specifică ; se ating, se intersectează și se combină o clipă (...). Fiecare parte e izolată, de sine stătătoare și individuală (...).

Fuga umană are o sută optsprezece milioane de părți. Sunetul provocat de ea reprezintă poate ceva pentru un statistician, dar nu reprezintă nimic pentru un artist (...).

Muzica asta a cam început să mă plictisească, șopti John Bidlake gazdei. Mai ține mult ?

Bătrînul Bidlake, lipsit de gust sau talent muzical, avea curajul s-o mărturisească (...). Se uită peste capetele ascultătorilor de pe scaune și zîmbi.

— Parc-ar fi la biserică, spuse el.

Lady Edward protestă ridicîndu-și evantaiul.

— Cine-i femeiușca în negru care-și dă ochii peste cap și se convulsionează ca Sfînta Tereza în extaz ? continuă el." [1]

Peste fuga muzicală, sublimă în perfecțiunea ei armonică, puțin cam ridiculă din pricina interpreților, se suprapune fuga „romanescă", contrapunctul format, la acea serată muzicală, de o umanitate căreia nu-i lipsește spiritul, ci măreția. „Pongileoni se întrecu pe sine în *Badineria* finală (...). Izbucniră aplauze (...). Tolley se înclină spre public(...) violoniștii anonimi se înclinară și ei. Invitații se ridicară de pe scaune. Conversația, pînă atunci reținută, se revărsa ca un torent.

«— Bătrînul lord a fost fantastic de nostim, se adresă Polly Logan unei prietene descoperite printre invitate.

— Ca și omulețul roșcovan care-l însoțea.»" [2]

Ce comic e efectul obținut de Huxley prin punerea în „contrapunct" a suitei simfonice pe de-o parte și a celor care o execută sau se fac că o ascultă, pe de alta... Întregul roman se întemeiază pe astfel de efecte : trecerea de la un punct de vedere la altul, de la un plan la altul. Suita orchestrală e cînd un fenomen fizic (coloana

[1] Aldous Huxley : *Punct, contrapunct,* trad. cit., vol. I, pp. 29—36.

[2] *Ibidem,* p. 51.

de aer care circulă în flautul solistului), cînd unul intelectual (arta lui Bach), cînd unul social diluat în nenumărate frivolități (oaspeții care asistă la o serată mondenă).

Această ambiguitate, această viață colectivă unde nimic nu are un sens precis, unde extazul muzical se dizolvă în stupiditatea mondenă, constituie fondul romanului : nici o aventură, nici o intrigă. Oameni care se întîlnesc, se cunosc (fiindcă sînt inteligenți), dar nu se leagă unii de alții pentru a da naștere unei drame. Cel mult un balet prost ordonat, ca viața însăși. Destinele se ating ; nu se întîlnesc.

* * *

Căci romancierul „ironic" era și romancierul incertitudinii psihologice. Renunțînd la personajele „tipizate", cu biografie și destin, angajate într-o dramă fabricată anume pentru ele. romancierul „ironic" înfățișează ***ambiguitatea individului,*** adică oameni care rămîn divizați, contradictorii, incomprehensibili. „Literatura" zugrăvea „caractere"... Aci nu mai există „caractere", există fluiditatea fiecărui individ : „Literatura subînțelege că oamenii sînt dominați, dacă nu de rațiune, cel puțin de sentimente inteligibile, bine organizate, lesne de mărturisit. În timp ce în realitate lucrurile sînt cu totul altfel."[1] Aceasta se simțea încă la Dostoievski, dar la el oamenii rămîneau patetici în misterul lor.

În prima treime a secolului al XX-lea o ironie mai cerebrală transformă un anume tip de roman într-un joc. În *Negura*, la sfîrșitul cărții, eroul principal, Augusto Pérez, se prezintă în fața creatorului său pentru a discuta cu el. Iată personajul punîndu-se în discuție, așa

[1] Aldous Huxley : *Eyeless in Gaza,* 1936.

cum în *Paludes* romanul se punea în discuție. Joc de oglinzi ; un roman reflectat într-un roman, ori un „personaj" de roman care se desparte de reflexul lui din spiritul romancierului, precum un personaj de film care s-ar desprinde de pe ecran. Cu *Unul, nici unul, o sută de mii,* Pirandello împinge jocul la limită. Nemaicrezînd în unitatea psihologică a omului, romanul său nu poate descrie un personaj, ci sutele ori sutele de mii de „dubluri" ale unui personaj. Gengé Moscarda, eroul acestei fantasmagorii psihologice, este un om care-și dă seama treptat că *nu-i niciodată el însuși...* Ca toată lumea, de altfel : „Iată, iată deci unde voiam să ajung : nu mai trebuie să spui «am conștiința mea și îmi ajunge.» Ai acționat într-un anume fel. Bine. Dar cînd ? Ieri, azi, acum un minut. Dar în clipa de față ? În clipa de față ai fi gata să admiți că ai fi putut acționa altfel. De ce ? Pălești... Poate recunoști acum că înainte cu un minut erai *altul*. Da, da, gîndește-te bine : cu un minut înainte erai altul. Nu numai altul, ci alții, o sută, o sută de mii de alții. Și, crede-mă, nu trebuie să te miri. Gîndește-te mai degrabă dacă ești absolut sigur că mîine vei fi cel care-ți închipui că ești acum ?" [1] Și Proust introspectează, cu mai puțină uscăciune însă, în *Albertine dispărută,* „intermitențele inimii" : Albertine îi este deodată indiferentă celui care, cu o oră mai devreme, nu se gîndea decît la ea ; apoi un amănunt infim trezește o dragoste pasionată și obsesivă ce va păli iar peste cîteva ceasuri.

* * *

O lume unde fiecare om, inteligent, depravat, robit unei voluptăți sau unei manii, nu face altceva decît să participe la un balet ridicul : lumea lui Robert Musil. El începe să scrie *Omul fără însușiri* aproape în același

[1] Luigi Pirandello : *Uno, nessuno e centomila,* Mondadori, 1926, p. 44.

moment cînd Huxley scria *Punct, contrapunct*. Roman fără intrigă. Pentru a crea pateticul e suficientă confruntarea mai multor vieți interioare, fiecare din ele fiind neputincioasă și solitară.

Punct, contrapunct este universul de după război : o societate „evoluată", neliniștită, strălucitoare, fără valori sau absolut. *Omul fără însușiri* răspunde aceleiași definiții. Deși Musil plasează acțiunea prin 1913, el descrie omul din 1925. Într-o Vienă a închipuirii, un artist ratat, Walter, un diplomat, Tuzzi, soția lui care, îndrăgostită de filozofie, cere să i se spună Diotima, un general nițel cam ridicul, Stumm, industriașul Arnheim și, în sfîrșit, cuplul semiincestuos al neliniștiților Agathe și fratele ei, Ulrich, „omul fără însușiri". Cam aceleași personaje ca și la Huxley. La fel de nestatornice, de caricaturale, prinse cu reculul și deznădejdea umorului : „La drept vorbind, Lindner transforma tot ce atingea în comandament moral (...). Dormea șapte ore. Obligațiile sale de profesor (...) îi luau între trei și cinci ore zilnic. Cinci ore în șir (aproape douăzeci de mii de ore în zece ani !) erau consacrate lecturii. Două ore și jumătate erau folosite pentru redactarea lucrărilor personale (...). Idealul omenirii i se părea a fi o comunitate de personalități morale deplin responsabile care, asemeni unei armate civile a lui Dumnezeu, ar lupta fără preget împotriva nestatorniciei naturii inferioare, făcînd din cotidian un sanctuar (...). Oricine i-ar fi examinat orarul cotidian ar fi văzut că el acoperea, socotind și variantele, doar douăzeci și trei de ore ; lipseau deci șaizeci de minute pentru a împlini o zi, iar patruzeci au fost consacrate, o dată pentru totdeauna, conversației și înțelegerii eforturilor și caracterului aproapelui..." [1]

Cele de mai sus ar fi putut fi foarte bine scrise de Gide, în *Pivnițele Vaticanului*, ori de Huxley. E vorba de *o viziune romanescă alcătuită numai din spirit critic.*

[1] Robert Musil : *Der Mann ohne Eigenschaften.*

Nici un personaj nu va fi cruțat. Fiecare își traduce, invincibil, propriul vid ; tot ce spune sau face un personaj e înscris dinainte ca *negativ*. La limita „romanului ironic“, studiul romanesc nu urmărește crearea, compunerea, creionarea oamenilor (nici chiar judecîndu-i cu severitate), așa cum făcea romanul realist, ci *destrămarea* lor. Romanul devine antiroman, el nu compune o *aventură*, ci *absența aventurii*. Intriga aparentă din primul volum al *Omului fără însușiri* (formarea unei societăți oculte care pregătește, pentru anul 1918, a 70-a aniversare a suirii pe tron a lui Franz-Joseph — să nu uităm că romanul a fost scris după căderea Imperiului), este un pretext romanesc la fel de comic ca și acela din *Pivnițele Vaticanului* (adevăratului Papă i se substituie unul fals) ori din *Cerc vicios* (inventarea „pantalonilor pneumatici“).

Ironia este mai puțin vizibilă, dar la fel de constantă, în trilogia lui Hermann Broch, *Somnambulii* (1928—1931). Aproape contemporan cu Musil, Broch dă și el impresia, la prima vedere, că scrie o „cronică“. Așa cum Musil evoca imperiul austro-ungar, Broch studiază în aparență generațiile Germaniei imperiale, datînd cu precizie — din cincisprezece în cincisprezece ani — materia fiecăruia dintre romanele sale : *Pasenow sau romantismul*, 1888 ; *Esch sau anarhia*, 1903 ; *Huguenau sau realismul*, 1918.

Dar, ca și la Musil, ceea ce ar fi putut fi frescă socială și zugrăvire a unei epoci se dizolvă într-un roman care își *disprețuiește subiectul*. Ofițerul Pasenow e caracteristic pentru o întreagă epocă ; în pofida onestității, iluziilor și neliniștilor sale, el rămîne o cochilie goală. Romancierul naturalist — Thomas Hardy scriind *Jude neștiutul* — se situa, și el, mult deasupra personajului considerat dintr-un punct de vedere *biologic ;* dar în răceala și distanța amintite, el păstra o simpatie caldă și o milă lucidă pentru acest biet erou uman... Romancierul *ironic* nu mai simte această căldură reținută. El nu denunță numai cruzimea destinului biologic, ci condamnă meschinăria omului supus acestui destin. Cu o indife-

renţă mînioasă, el face disecţii : un ofiţer — mărunt nobil de ţară — ca Pasenow, un mic burghez agitat de ideea revoluţiei, ca Esch, un cinic disperat ca Huguenau sînt pentru Broch nişte cobai, nişte marionete cu ajutorul cărora demonstrează că omul nu reprezintă o dramă, ci un faliment...

Broch şi Musil îşi investighează personajele într-o măsură mai mare decît toţi ceilalţi romancieri „psihologişti", dar o fac pentru a arăta că psihologia e o deşertăciune... Ei zugrăvesc o lume, o nelinişte, o criză de conştiinţă, fără ca toate acestea să dea naştere unei drame emoţionante. Ei nu vor să emoţioneze. Nu vor, adică, să pună în evidenţă drama, considerînd că măruntele falimente omeneşti nu merită numele de drame... Drama, dacă există una, e a lor şi a cititorului care descoperă, în adîncul studiului psihologic, *vacuitatea* psihologiei umane.

Toate acestea se simţeau deja la Gide : *Paludes* este o schiţă de 50 de pagini, afectate şi distractive, făcută de un scriitor francez ; în *Omul fără însuşiri*, mai viguros dar mai greoi, un scriitor german amplifică, pînă la 1.600 de pagini, această schiţă. Romanul ironic al lui Gide, Pirandello, Huxley, Broch şi Musil ne face să întrezărim cruzimea şi dezgustul romancierului faţă de dramele inimii, de psihologia savantă, ori faţă de luarea în serios a veşnicelor încurcături omeneşti. Această ironie ia o formă patetică la italianul Pirandello, spirituală — la francezul Gide, plină de umor la englezul Huxley ; mai profundă şi mai răutăcioasă la Robert Musil şi la Hermann Broch.

Romanul ironic amestecă însă două intenţii : una dintre ele este tendinţa de a zugrăvi inutila complicare a mobilurilor şi resorturilor psihologice ale omului, transformînd-o în comedie sarcastică ; este o aprofundare şi o renunţare la „analiza psihologică", fără incidenţă aparentă în forma exterioară a romanului [1]. Cealaltă tendinţă

[1] Abia după 1955, adică după treizeci de ani de la ivirea lor, tendinţele pe care le definim aci vor fi transformate, de

are un efect mai imediat: convins de neseriozitatea „intrigii psihologice", romancierul nu se mulţumeşte să-şi descalifice eroii reprezentativi, şi nici să cerceteze în mod ironic vidul prezentat de ei sub numele de psihologie. Pentru el, romanul nu este descrierea convingătoare a unei „drame umane" limitate, ci un fel de sondaj în minciunile, comediile, falsele drame create de oameni. Romanul nu va mai fi *centrat* pe un fapt divers, studiat cu gravitate. „Forster explică foarte bine că povestirea nu contează. Ea este cel mult un şir cronologic, un fişic de monezi." [1] Devine chiar avantajos să nu mai „povesteşti o istorie" redusă la punctul de vedere unic al povestitorului moralist (chiar dacă e cinic ca Balzac), ci să exprimi dezordinea vieţii înseşi, confuzia doctrinelor morale, caracterul nevertebrat, ridicul, trecător al realităţii umane.

Dintre aceste două tendinţe, ultima, cea care modifică viziunea romanescă şi tehnica romanului, capătă mai repede conştiinţă de sine. Adevăratul romancier este un *artist*, preocupat mai degrabă de *tehnica romanescă* decît de o viziune filozofică asupra psihologiei umane. Marea generaţie din 1925 — în care, alături de Joyce, Virginia Woolf, E. M. Forster, Aldous Huxley, se regăseau un Gide sau un Pirandello, ajunşi la maturitate, un Kafka sau un Proust, care muriseră, precum şi, izolaţi, un Musil sau un Broch — această generaţie s-a afirmat în primul rînd pe plan tehnic şi estetic, refuzînd construcţia dramatică a romanului. După falimentul intrigii psihologice şi sociale, imaginaţia romanescă trebuia să caute alte arhitecturi.

* * *

„romanul curent", cel care se publică, se citeşte şi se uită, în obişnuinţă şi în *stil vulgarizator*.

[1] Raymond Las Vergnas: *Cavalerie légère*, Albin Michel, 1960, p. 69.

Romanul se schimbă deci aidoma unui peisaj văzut din avion, atunci cînd ***punctului de vedere unic*** al povestitorului din romanul tradițional i se substituie ***multiplicitatea punctelor de vedere***. Gide îi explica într-o zi lui Roger Martin du Gard : „Pentru a te face mai bine înțeles, ai trasat o linie orizontală pe o foaie de hîrtie. Apoi, luînd lanterna, ai plimbat încet punctul luminos de la un capăt la altul al liniei : „Iată *Barois*-ul dumitale, iată și *Familia Thibault*... Îți imaginezi biografia unui personaj ori istoricul unei familii și proiectezi în mod cinstit, an de an, asupra lor lumina dumitale... Eu, uite cum vreau să compun *Falsificatorii de bani*..." A întors foaia, a desenat un semicerc mare, a pus lanterna la mijloc și, învîrtind-o pe loc, menținînd adică lanterna în punctul central, a plimbat raza pe toată lungimea curbei : „Înțelegi ? Sînt două estetici. Dumneata expui faptele ca un istoriograf, în succesiune cronologică. Un fel de panoramă desfășurată în fața cititorului. Dumneata nu povestești niciodată un eveniment trecut prin mijlocirea unui eveniment prezent..." [1] Teoretician al romanului mai mult decît romancier, Gide își dădea seama totuși că o nouă realitate romanescă se apropie. *Fărîmițarea timpului*, confuzia punctelor de vedere vor permite proiectarea, asupra materiei vii, a mai multor proiectoare în locul unuia singur ; vor permite, de asemenea, secțiuni din unghiuri diferite, cu deschideri diferite. Aceste reflecții ale lui Gide vestesc cu o anticipație de treizeci și cinci de ani romanul din 1960 al lui Michel Butor, *Trepte*, unde o serie de evenimente neînsemnate și absolut banale — cîteva săptămîni din viața unei clase de liceu parizian — sînt minuțios studiate din „punctele de vedere" ale unor personaje atît de diferite cum sînt profesorii și elevii.

După 1950, cvartetul lui Lawrence Durrell *(Justine, Balthazar, Mountolive, Clea)* va încerca să creeze imagi-

[1] *Cf.* Roger Martin du Gard: *Oeuvres complètes*, Gallimard, vol. II, p. 1 371.

nației romanești, într-o factură mai bogată, dimensiuni noi. Într-o Alexandrie grea de parfumuri orientale și de estetism englez, întîlnirea cîtorva personaje cosmopolite creează o combinație de evenimente, aventuri pline de farmec, constituind un fel de „pentaclu" geometric: patru istorii de dragoste intricate și semnificația lor suprareală. Durrell face și aci un fel de *puzzle* din evenimentele singulare care ar constitui pentru romanul tradițional un „subiect bun", dar o face cu intenția de a ne revela o realitate hiperumană[1]: „Dacă vrei să fii... nu spun original, ci doar contemporan, trebuie să încerci un «careu», ca la poker, sub formă de roman; cele patru istorii să fie, de pildă, străbătute de un ax comun și fiecare dintre ele să fie dedicată celor patru puncte cardinale. Un continuum, dacă vrei, încarnînd nu un *timp regăsit*, ci un *timp eliberat*. Curbura spațiului ți-ar oferi o povestire cu formă stereoscopică, în timp ce personalitatea umană văzută prin acest continuum ar deveni, poate, prismatică (...). De altfel, nimic nu trebuie să fie prea *căutat*. Povestea trebuie să fie chiar banală, un băiat întîlnește o fată... Dar, tratînd-o astfel, nu vei alerga, așa cum aleargă majoritatea contemporanilor tăi, de-a lungul unei linii punctate..."[2]

Trebuie oare într-adevăr invocată curbura spațială pentru a exprima nevoia recentă a romanului de a „încrucișa" aventurile în scopul obținerii unui roman cu mai multe dimensiuni, în locul povestirii liniare?

Durrell nu este de obicei atît de pedant; e mai degrabă încărcat de culori, de patetic, de paradoxuri, de emoție și chiar de retorică... Dar, în 1954, cînd ne face cunoscut planul operei sale, în *Clea*, așa cum a făcut Proust în *Timpul regăsit*, cu treizeci de ani înainte, sîntem obligați să-i acceptăm formulele. Ele ne arată că

[1] Comit în mod voit acest barbarism. Limbajul nostru fiind uzat, prefixul *hiper* are o rezonanță care-i lipsește prefixului *supra* alterat de spiritualism.
[2] Lawrence Durrell: *Clea*.

romanul are pretenția de a se sustrage „timpului oficial“, biografiei, povestirii bine conduse, liniei punctate, spre a exprima acea realitate umană profundă care nu aparține anecdotei și care constituia odinioară domeniul tratatului mistic, confesiunii, poeziei.

Roman în formă de poliedru, refuzînd și disprețuind linia dreaptă a unei povestiri vioaie, sentimentale, psihologice ori sociologice... Teorie emisă de singurul mare romancier internațional de după 1947, Lawrence Durrell... Ea exista însă încă din 1920[1] în convorbirile lui André Gide cu Roger Martin du Gard, în activitatea, pe atunci secretă, a lui Joyce, în opera lui Proust al cărei renume se datorează exclusiv lui Léon Daudet... O întreagă civilizație literară cere romanului să exprime nu viața socială și psihologică, ci acel „dublu“ simbolic al vieții care a fost epopeea și poezia.

* * *

„Dumneata nu povestești niciodată un eveniment trecut prin mijlocirea unui eveniment prezent“, îi reproșa, în 1920, Gide lui Martin du Gard. Reproșul era nedrept : acest procedeu e admirabil utilizat de Martin du Gard în *La Sorellina.*

El este la fel de bine folosit, în aceeași epocă, de către François Mauriac. Ce poate fi mai abil, mai „modern“, prin „întoarcerile în trecut“, prin arta de a amesteca prezentul, trecutul, trecutul anterior, imperfectul, decît, de pildă, *Cuibul de vipere* din 1932 ? Un prezent greu și înăbușitor apasă neîncetat confesiunea unui octogenar : un bătrîn avar, rău, închis în el însuși, scrie din răzbunare pagini care vor fi citite după moartea lui. În fiecare capitol, el se joacă cu timpul, amintind cînd de o etapă a vieții sale, cînd de o alta, și mai înde-

[1] Roger Martin du Gard: *Oeuvres complètes,* Gallimard, vol. II, p. 1 371.

părtată, întorcîndu-se apoi în prezent... „Reiau caietul acesta după o criză ce m-a ţinut aproape o lună la cheremul vostru", spune el la începutul capitolului X. Cinci rînduri mai jos avem de-a face cu trecutul apropiat, trecere prilejuită de vizita nepotului său : „Duminica trecută Phili a venit să-mi ţină de urît..." Apoi, în pagina următoare, o meditaţie atemporală asupra vieţii sale în ansamblu : „Isa, iată cît de nenorocit am fost"... [1], care, printr-o tranziţie abilă, conduce la un vechi episod întîmplat cu douăzeci de ani în urmă, legat de amintirea unui nepot... Nu lipsesc nici aluziile la ceea ce se va petrece după moartea naratorului, la viitor adică... Plasînd în mod arbitrar redactarea capitolului X în iulie 1930, Mauriac izbuteşte, în aproximativ cincisprezece pagini, un tur de forţă : cititorul e purtat succesiv din iulie 1930 în 1932 (viitor), 1910, 1914 şi, din nou, în iulie 1930... Recunoaştem cu uşurinţă procedeul folosit cîţiva ani mai tîrziu de Huxley în *Orb prin Gaza (Eyeless in Gaza)* şi care în epoca respectivă era considerat drept un merit al lui Proust...

Între Proust şi Huxley pe de-o parte şi François Mauriac de cealaltă, diferenţa constă în faptul că la primii procedeul e vizibil, în timp ce Mauriac dă impresia că scrie în cea mai tradiţională manieră, avînd cochetăria să introducă pasaje de tranziţie acolo unde Huxley le omite... De asemenea *Genitrix* (1923) ne introduce cînd în conştiinţa unui personaj, cînd în a altuia, cînd în chiar conştiinţa romancierului care-şi supraveghează personajele (Sartre îi va reproşa acest lucru lui Mauriac într-un articol celebru apărut în 1938). Iată deci că acea tehnică care va face gloria lui Gide sau Huxley exista înainte de a fi fost publicate *Falsificatorii de bani* ori *Punct, contrapunct*. La Mauriac, ea este însă deghizată abil şi discret, nicidecum pusă în valoare ca o descoperire revoluţionară...

[1] François Mauriac : *Cuibul de vipere*, trad. de Ion Mihăileanu, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 217—218.

În orice caz, romanul a simţit *nevoia* de a miza pe relativitatea timpurilor şi „punctelor de vedere", în scopul de a oferi o realitate mai complexă şi mai multiplă. Vom admira aceste dislocări la Proust, Gide, Huxley, pentru că ei ştiu să le pună în valoare. Cazul lui Mauriac, care le foloseşte cu pudoare şi discreţie într-o povestire aparent tradiţională, demonstrează însă că ele erau inevitabile.

* * *

Pare să se fi terminat — rutina îşi va lua însă revanşa — cu povestirea relatată de un narator obiectiv, instalat într-un fotoliu, memorialist abil şi foarte bine documentat al unei istorii trecute. Imaginaţia şi viaţa trebuie să-şi recapete caracterul neprevăzut. Aşa cum regia se reînnoia prin 1925, punînd actorii să circule între sală şi scenă, romanul se amuza acuzîndu-l pe romancier. Chiar atunci cînd Pirandello arunca în arena simbolică cele *Şase personaje în căutarea unui autor*, parodie a dramei, Gide introduce în *Falsificatorii de bani*, parodie a *romanului*, pe însuşi romancierul care scrie cartea... La Proust, naratorul, Marcel, era personajul principal a cărui conştiinţă reprezintă un fel de joc subtil de oglinzi paralele, în care personajele *Timpului pierdut* se reflectă din toate unghiurile posibile, la infinit... În *Punct, contrapunct*, Huxley face acelaşi joc dublu : „Introducerea în roman a unui romancier va servi drept pretext pentru generalizări estetice (...). Specimene din opera sa vor ilustra alte maniere, posibile ori imposibile, de a povesti o istorie." [1]

Am putea vedea aci un simplu „joc intelectual", puţin cam preţios, cu desăvîrşire literar. Dar acest procedeu artificial — introducerea romancierului în roman —

[1] Aldous Huxley : *Punct, contrapunct*, trad. cit., vol. II, p. 122.

marchează precis momentul în care romancierul renunță la privilegiul cam școlăresc de a fi comentatorul, glosatorul personajelor sale, profesorul care le explică, psihologul care le epuizează semnificațiile... Înainte de a se face nevăzut, el îl scoală pe „povestitor“ din fotoliul de stilist și de psiholog în care se instalase, pentru a-l întreba dacă are dreptul să se considere atoateștiutor, sociolog, psiholog și gînditor...

Nu e vorba aci decît de reacția firească a romancierului într-o epocă nouă care pune în discuție postulatele romanului și privilegiile romancierului. Pînă la epoca la care ne referim aci, romancierul povestea „o istorie“, cerîndu-le personajelor să joace în respectiva istorie rolurile cărora le-a destinat... Acum totul se schimbă. Gide, Unamuno, Pirandello, Proust, Huxley, renunțînd să povestească ei romanul, dau cuvîntul „personajelor“, fără a încerca să le explice ori să le interpreteze.

De aceea ei sînt ispitiți o clipă să opună autonomiei personajelor autonomia romancierului. E o „criză“ scurtă, puțin cam „literară“. Curînd, punctul de vedere al romancierului se estompează în fața noii „tehnici“ a romanului care va fi următoarea: numai *personajele au cuvîntul*. Romanul secolului al XX-lea se născuse.

* * *

„Majoritatea marilor autori contemporani, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, V. Woolf, au încercat, fiecare în felul său, să mutileze timpul“ [1], scria Sartre în 1938. La drept vorbind, jocul romancierului cu timpul era foarte abil încă la postrealiști și la François Mauriac, de pildă, care folosește pentru propriile-i scopuri tehnica postrealistă. Nici racursiul, nici întoarcerea în trecut nu erau necunoscute și cel mai neînsemnat roman scris prin 1920 știa să jongleze cu timpul, ba

[1] Jean-Paul Sartre: *Situations I*, Gallimard, 1948, p. 77.

făcînd să trăiască o scenă în durata ei adevărată, ba rezumînd trei luni sau trei ani ori întîrziind cîteodată în analizarea vreunui moment pentru a-l fixa în durată.

Afară de metafizica timpului, care slujeşte drept pretext operei sale şi constituie o *teorie*, Marcel Proust n-a înfăptuit în fond nici o revoluţie tehnică. El evocă trecutul, îl analizează, întîrzie asupra analizei, face comparaţii, dar nimic din toate acestea — atît în ceea ce priveşte ritmul cît şi impresia produsă — nu se îndepărtează de „romanul de analiză", de *Adolphe*, de pildă, exceptînd, bineînţeles, cultul pentru minuţie. Citindu-l pe Proust nu încerci în mod direct o nouă senzaţie a timpului : Proust diserteează asupra timpului, romanul său desfăşurîndu-se însă foarte lent şi creînd impresia de cronică (dacă exceptăm pasajele „teoretice" cu madeleina, cu caldarîmul Veneţiei etc., care nu sînt noutăţi în tehnica romanescă, ci reflecţii şi disertaţii).

Fiindcă renunţă la analiză, Faulkner e mai stufos şi mai arid. La el densitatea trecutului nu ni se oferă decît prin densitatea conştiinţelor. Urmărim în *Sanctuar* senzaţiile de zi cu zi ale personajelor, evenimentele, acţiunile dramatice ale romanului fiind percepute prin reminiscenţele personajelor, prin ideile lor trecătoare : în cursul lecturii, înţelegem treptat că tînăra Temple a fost violată cu ajutorul unui cocean de porumb ; răsfoind însă romanul la întîmplare, ori recitindu-l, cititorul nu va putea regăsi acest pasaj şi nici nu-l va putea situa la o pagină precisă... Crima reuşeşte să se impună, fără a se fi vorbit vreodată despre ea. În *Absalom, Absalom*, Faulkner începe cu sfîrşitul : povestirea urcă progresiv în timp, revenind în urmă cu un secol. În *Zgomotul şi furia*, istoria zbuciumată a unei familii din Mississippi, ai cărei membri sînt aproape toţi taraţi, transpare încet, ca o masă amorfă în care cronologia e greu de precizat, din monologurile interioare juxtapuse ale mai multor personaje, din conştiinţele lor îmbucătăţite şi tulburi. Mai mult, pînă şi ordinea capitolelor constituie o dislocare a timpului : 7 aprilie 1928, 2 iunie 1910, 6 aprilie 1928, 8 aprilie 1928.

Procedeul va fi reluat, în 1936, de Aldous Huxley în *Orb prin Gaza*. Datarea succesivă a capitolelor e următoarea : 30 august 1933, 4 aprilie 1934, 6 noiembrie 1902, 8 decembrie 1926, 6 noiembrie 1902, 8 aprilie 1934, 30 august 1933, 2 aprilie 1903, 16 iunie 1912 etc. Evident, în felul acesta, romanul devine un *puzzle* pentru cititor, sugerînd prin aceasta o cronologie tulbure, o oarecare „profunzime" a destinelor. Cunoaștem istoria *din etape*, tot *din etape* reconstituim romanul ; exact așa cum facem și cînd ne gîndim la propria noastră viață, sondînd-o fragmentar și nu într-o ordine cronologică perfectă. Reușita lui Huxley e de altminteri incontestabilă, iar procedeul va fi reluat de Louis Guilloux în *Jocul răbdării*.

Înaintea lui Huxley, Virginia Woolf făcea un joc întrucîtva diferit : în *Orlando* (1929) povestirea începe în secolul al XVI-lea și eroul se numește Orlando ; încetul cu încetul, fără ca autorul să ne prevină, ne aflăm în secolul al XVII-lea sau al XVIII-lea, iar eroul a devenit eroină, fără a fi îmbătrînit de altminteri.

În timpul „regîndit" și retrăit de Proust, în timpul îmbucătățit și tulbure al lui Faulkner ori Huxley, romanul descoperă un nou fel de simțire și de imaginație. Căci, dacă cititorul trebuie să *trăiască* romanul, ar fi fost arbitrar ca evenimentele să fie percepute potrivit ordinii cronologice. Ordinea cronologică e necesară unui capitol de istorie ; dimpotrivă, sentimentul pe care-l încercăm față de viață și de trecut, natura acestui sentiment nu se poate exprima ca în romanul ori povestirea tradițională, prin respectarea cronologiei.

Dislocarea povestirii nu poate fi însă redusă — și nu s-a redus niciodată — la această „mutilare a timpului". Oricît de necesară în unele cazuri, ea nu este decît un procedeu și încă unul foarte simplu. În fond, impresia de adîncime trăită pe care o dă Faulkner ține nu atît de perceperea întîrziată a evenimentelor, cît de faptul că romanul e trăit simultan de *mai multe conștiințe*, cu care cititorul are o comunicare directă. Multi-

plicitate există atît în *Orb prin Gaza*, cît şi în *Valurile* Virginiei Woolf. De altfel, impresia de viaţă colectivă şi de densitate pe care o procură marea trilogie a lui Dos Passos, *U.S.A.*, se datorează mai mult fragmentării punctelor de vedere decît dislocării timpului.

Încă la începutul secolului, Thornton Wilder, strămoş clasic al romanului american, recurgea în cartea sa perfect realistă, *Puntea Sfîntului Ludovic*, la o anumită sofisticare în compoziţie ; nevoii de densitate îi răspundea juxtapunerea biografiilor a cinci persoane moarte într-un accident. În celebra *Paralelă 42°* (1930) a lui Dos Passos, încercare de a evoca total şi masiv viaţa americană dintre 1900 şi 1917, personajele rămîn aproape anonime, chiar dacă iau, succesiv, cuvîntul. Romanul se proiectează, aproape simultan, pe trei ecrane, amestecînd continuu forme diferite de evocare a realităţii : episoade trăite de unele personaje — Mac, Jeney etc. ; monologuri interioare care rup povestirile şi poartă invariabil titlul „Ochiul obiectivului" ; în sfîrşit, sub titlul *Actualităţi* sînt inserate brutal în text tăieturi din presă, talmeş-balmeş şi fără punctuaţie, dînd ochiului impresia pe care ar fi avut-o parcurgînd titlurile din ziare : „Directorul unui liceu nu permite sărutul. Trei persoane mor după ce au mîncat conserve. Lămpi cu arc vor lumina cele mai întunecoase zone din Chicago."[1] E ciudat că în aceeaşi epocă scriitorul sovietic Pilniak foloseşte acelaşi procedeu, introducînd în roman scurte texte luate din ziare, tăieturi din ştirile de actualitate, titluri de ziare ; şi, în acest sens, *Volga se varsă în Marea Caspică* părăseşte realismul obiectiv uniliniar în favoarea unei investigaţii estetice şi a unei arte care evoluează pe planuri diferite.

Viaţa multiplă, multiformă, masivă şi ambiguă, pretinde o altă tehnică romanescă decît arta povestitorului a cărui menire era doar să reţină atenţia. Dar, nu numai

[1] John Dos Passos : *Paralela 42°*.

„volumul" vieții, ci și finețea și complexitatea ei o pretind. Aproape în același moment, dar evocînd realități foarte deosebite, pur sociale la unul, cu desăvîrșire artistice la celălalt, Dos Passos și Gide au simțit nevoia de a disloca tehnica uniliniară a povestirii și de a o înlocui printr-o acțiune multidirecțională.

Dar nu e suficient să mlădiezi sau chiar să răstorni cronologia romanescă. Noua densitate a operei se obține și prin juxtapunerea mai multor puncte de vedere și prin cufundarea în fiecare dintre conștiințe. Impresionismul anglo-saxon reprezintă ucenicia acestei arte a scufundătorului.

IX

EXPLORAREA STRATURILOR PROFUNDE
IMPRESIONISMUL

Arta romanului în Anglia: Joseph Conrad, Henry James. — Ritmul impresionist: E. M. Forster. Katherine Mansfield. — Materia nedefinită a vieții: Virginia Woolf și pulberea luminoasă a clipelor, trăirea în stare pură. — Arta impresionistă a lui Sartre și Nathalie Sarraute. — Romanul pointillist.

Brutalitatea conștiințelor: Faulkner. — Deformarea limbajului — De la americani la „noul roman". — Lirismul obscur al conștiinței. — Noi căi ale romanului.

Romanul în care *viziunea* are o mai mare însemnătate decît *povestirea* își va găsi formula în Anglia. Dacă îl exceptăm pe Dickens, putem spune că aci desenul în trăsături groase de cărbune al frescei realiste nu s-a impus. Personajele lui Galsworthy nu au corpolența și densitatea trăsăturilor caracteristice personajelor lui Zola și nici, bineînțeles, teribila vibrație a celor dostoievskiene. Chiar și decorul e mai puțin încărcat, fără adîncime epică, mai mult moral decît social, fără acele unghere de umbră pe care le ascund deopotrivă bulevardele politicii și străduțele comerciale.

Admiratori ai lui Flaubert, Zola, Maupassant, romancierii anglo-saxoni evoluează totuși spre un desen mai palid și mai nuanțat, unde umbrele nu sînt accentuate, ci delicate și nuanțate. De la naturalism la impresionism, trecînd progresiv prin opera lui Joseph Conrad, Henry James și E. M. Forster, pentru a ajunge la Katherine Mansfield și la Virginia Woolf, pozitivismul compact care domnea în 1875 se diluează pînă la topire în nuanțele diafane ale pointillismului psihologic. Totul se petrece prin tranziții lente, în timp ce în Franța ironia

născută de simbolism marchează o mai vădită revoluţie. Arta romanului în Anglia îşi schimbă pe nesimţite direcţia : observarea exterioară a realităţii sociale e diluată în senzaţii lăuntrice şi într-o pulbere de imagini. Galsworthy descrie încă oameni pe străzi, Virginia Woolf nu mai evocă decît reflexele strălucitoare ale unor imagini.

Nuanţa [1] a fost aceea prin care anglo-saxonii au evadat din arta realistă, simţul nuanţei atrăgîndu-i cu o forţă invizibilă departe de zugrăvirea pozitivă, spre pulberile unde însăşi psihologia cedează în faţa misterului pe care îl ascunde.

Arta romanului în Anglia a sfîrşit prin a deveni arta romanului englez : sensibilitate intimă şi reţinută, viaţa văzută din interior, surprinzător de divers colorată la suprafaţă, sumbră în adîncuri, totdeauna zugrăvită în amănunt prin numeroase tuşe uşoare, cu o bunăvoinţă visătoare şi o nelinişte ascunsă ce se unesc în umor.

* * *

Nutriţi, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, de o tradiţie naturalistă pe care o admirau, fără a o iubi în fond, un Conrad ori un Henry James se simt încă atraşi de intrigă, de dramă, de povestirea bine condusă.

În istoriile sale marinăreşti, Joseph Conrad este, bineînţeles, în primul rînd un povestitor : eroul din *Lord Jim* îşi povesteşte viaţa timp de trei ore cu ceasul în mînă... Dar de sub povestirea vioaie şi pitorească, de un picaresc uşor, răzbate o altă intenţie : viaţa, cu neputinţă de povestit, răzleţită şi masivă deopotrivă, nu se poate reduce la confesiune, la povestire, la anecdotă : „De multe zile de foarte multe zile nu vorbise cu nimeni, în schimb avusese nesfîrşite convorbiri cu el însuşi, tăcute, incoerente, ca un prizonier singur în celulă, sau ca

[1] Inspiraţia simbolistă se vădeşte peste tot, la Giraudoux, Virginia Woolf, în timp ce eticheta „simbolist" nu desemnează decît un grup de poeţi minori din Franţa.

un călător pierdut în deşert. În momentul acela răspundea unor întrebări care n-aveau importanţă, deşi erau puse cu un scop precis; dar se îndoia că va mai putea vreodată în viitor vorbi deschis cu cineva.“ [1]

În toate romanele lui Conrad, eroul, ca şi Lord Jim ori căpitanul din *Taifun*, este pus în faţa unui „proces“, unei împrejurări care îl obligă juridic să dea socoteală de evenimentele trăite de el. Şi atunci înţelege că orice povestire înseamnă minciună: „Pînă şi sunetul propriilor lui declaraţii sincere îi întărise convingerea că vorbele nu-i mai puteau fi de nici un folos. Omul de acolo părea că-şi dă seama de starea lui deznădăjduită. Jim se uită la el, apoi îşi întoarse ochii hotărît, ca pentru o despărţire definitivă.“ [2] Numai acest om, căruia Lord Jim nu-i putea explica ceea ce se întîmplase şi pe care îl privi îndurerat, va putea într-o zi, reluînd lucrurile, să sugereze ce mister a fost viaţa trăită de Jim: „Mai tîrziu, în orice colţ al lumii s-ar fi aflat, lui Marlow îi plăcea deseori să-şi aducă aminte de Jim (...). Asta se intîmpla poate după vreo cină, pe o verandă drapată în frunziş împletit (...), în întunericul adînc punctat de focul ţigărilor aprinse (...); şi de la prima vorbă, trupul lui Marlow, întins alene pe scaun, încremenea, ca şi cum spiritul său şi-ar fi luat zborul îndărăt, împotriva curgerii timpului, ca să rostească, prin buzele lui, din adîncul trecutului.“ [3]

Aşa cum se va întîmpla mai tîrziu la Proust, memoria dă vieţii o nouă dimensiune, incertitudinile memoriei reprezentînd zona de eroare aflată la hotarul dintre povestire şi realitate... Abia atunci romanul marinăresc plin de aventuri şi ciudăţenii, caracteristic lui Conrad, poate urma firul istoriei lui aparent realiste: „*Patna* avea o punte lungă, şi toate bărcile erau înşirate acolo (...).

[1] Joseph Conrad: *Lord Jim*, trad. de Ticu Archip, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 50.
[2] *Ibidem*, p. 50.
[3] *Ibidem*, pp. 50—51.

Jim m-a asigurat, cu vădită grijă de a fi crezut, că făcuse înainte tot ce trebuie, aşa ca bărcile să fie gata la nevoie. Îşi cunoştea datoria..."[1] Pluteşte pe ocean, spre porturi şi escale, bătrîna galeră şi, o dată cu ea, frumoasa povestire... dar romanul a devenit reflex al romanului, iar farmecul nu i-l mai dă şirul neîntrerupt al zilelor, ci şovăielile memoriei... Povestirea lui Conrad rămîne, în mod sigur, o istorie „liberă şi hoinară", fiind în acelaşi timp şi proiecţia acestei istorii în afundurile submarine, o umbră şi o enigmă, „un eveniment menit să coloreze existenţa"[2].

Henry James e şi el un povestitor şi *O coardă prea întinsă* pare la primul contact un fel de istorie abil orînduită, ba chiar o istorie cu fantome : o mare casă englezească, la ţară, unde, într-o atmosferă din ce în ce mai încordată, doi copii, profesoara lor şi servitorii sînt stăpîniţi de halucinaţii. Dar, ca şi la Conrad, povestirea este indirectă, evocînd o nouă dimensiune provenită din dificultatea de a o închide într-o formă anume : „E dincolo de orice, spune naratorul fictiv. Nu cunosc nimic pe lume care să-i semene cît de cît... — Te referi la efectul de groază ? am întrebat... Ar fi voit parcă să-mi răspundă că lucrurile nu erau chiar atît de simple, şi că nu putea găsi termeni exacţi pentru a se exprima..."[3] Povestirea evenimentului păleşte în faţa bogăţiei trăirii : „N-aş fi izbutit niciodată — chiar dacă m-aş fi lăsat în voia amintirilor — să reproduc uimitorul comentariu secret cu care însoţeam, pînă la exces, orele, şi aşa atît de pline, ale vieţii noastre comune."[4] Ca şi romanele lui Conrad, romanul lui Henry James, dincolo de un adevăr superficial, caută un *efect : „a întinde şi mai mult coarda emoţiei* noastre".

[1] *Ibidem*, p. 98.

[2] Joseph Conrad : *Lord Jim, Préface de 1917,* Gallimard, 1921, p. 6.

[3-4] Henry James : *The Turn of the Screw*, 1898. Cf. şi vol. *Daisy Miller*, trad. de A. Ralian, B.P.T., 1968.

Astfel, înainte de a fi fost formulate, după 1920, teoriile impresionismului, Conrad și Henry James descopereau un procedeu impresionist și anume : faptele relatate, zugrăvite amănunțit dar prin tușe ușoare, sugerează că dincolo de pînză există o altă realitate, indefinisabilă. Dedesubtul suprafeței pitorești a povestirii vioaie ori fascinante, se impun misterul și adîncimea evenimentului care scapă povestirii. La Conrad, un naufragiu nu este numai un episod al povestirii, ci o realitate masivă, necunoscută, cu neputință de analizat ori de reconstituit, după cum reiese din cele ce urmează : „Faptele pe care acești oameni voiau numaidecît să le cunoască, au fost vizibile, pipăibile, la îndemîna simțurilor ; avuseseră locul lor în spațiu și în timp și ca să se împlinească, le trebuise un vapor de o mie patru sute de tone și douăzeci și șapte de minute pe ceasornic ; ele alcătuiau un tot cu anume trăsături, cu anume nuanțe, un aspect complicat de care ochiul putea să-și amintească, dar și cu un *ceva în plus : ceva* nevăzut, un duh ducînd la pierzanie, ca un suflet răuvoitor..." [1]

Acest „ceva în plus" constituie încă de pe acum esențialul romanului impresionist : anume senzația că dincolo de povestirea obiectivă — care a devenit insuficientă — dincolo chiar de conștiința evenimentelor trăite pe care personajele o dobîndesc, există o realitate impenetrabilă a evenimentului.

Astfel, *Taifun* (1903) este relatarea amănunțită, perfect realistă, a celor trei zile în care o bătrînă corabie înfruntă un ciclon ; povestirea nu are însă valoare decît în măsura în care își face simțită neputința de a reda masiva totalitate a faptelor, evenimentul absolut ce nu poate fi descris în întregime.

Devine sensibilă aci o *metamorfoză* a romanului care va căpăta un aspect mai deplin la Joyce ori Kafka : scopul și materia povestirii nu mai rezidă în ceea ce se povestește, ci într-o realitate a cărei profunzime, com-

[1] Joseph Conrad : *Lord Jim*, trad. cit., p. 48.

plexitate, densitate o sustrag posibilităţilor povestirii şi analizei.

Lenta evoluţie britanică spre impresionismul total al Virginiei Woolf e marcată de dispariţia progresivă a intrigii dramatice. *Europenii* lui Henry James nu se mai bizuie pe intrigă, ci constituie doar un „studiu" : într-o manieră foarte subtilă, şocul produs de confruntarea dintre sensibilitatea americanilor şi a europenilor veniţi în vizită ; invers, în *Ambasadorii*, un american vine să reformeze Europa şi e convertit de ea. La fel, E. M. Forster porneşte, în *Monteriano (Where Angels Fear to Tread*, 1905) de pildă, de la o „aventură" ; tînăra englezoaică văduvă Lilia se căsătoreşte, într-un moment de nesocotinţă, cu un italian vulgar şi frumos. Această întîmplare declanşează lupta de la distanţă între moravurile italiene şi cele engleze. În *Drumul Indiilor* (1924), însă, a dispărut orice intrigă ; a rămas doar ciocnirea dintre două stiluri de viaţă, prezentă şi la Henry James. Dar în *Monteriano* ea e tratată în stare pură, servind drept pretext pentru a evoca misterul moravurilor şi al sensibilităţilor, dacă nu pe cel al sufletelor. Realitatea romanului nu se mai află la suprafaţa acestuia, ci în ceea ce el nu izbuteşte să formuleze în întregime.

Evoluînd de la naturalism la impresionism, romanul specific englez traducea, prin urmare, acelaşi fenomen ca şi romanul francez care, în aceeaşi perioadă, trecea de la realism la „ironie". Fenomenul la care ne referim este „spulberarea povestirii", a acelei povestiri bine conduse, coerente, care nu e altceva decît un artificiu dramatic al romancierului. Evident, cititorul îndrăgostit de logică este cucerit de acest artificiu, care închide însă romanul în el însuşi, îl transformă într-un joc arbitrar al spiritului, neglijînd fie culoarea, misterul şi plenitudinea impalpabilă a vieţii — elemente ale impresionismului englez, — fie acea incongruenţă a existenţei care a introdus ironia în romanul francez (şi în romanele lui Huxley, englez foarte europenizat).

Teoretician al acestei revoluţii, găsind un sprijin pentru teoriile sale atît în opera lui Gide cît şi în cea

a Virginiei Woolf, E. M. Forster pledează pentru „romanul deschis", împotriva „romanului închis" : „În definitiv, de ce e obligat romanul să urmeze un plan ? Nu se poate el oare desfășura după propria-i voință ? De ce e obligat să aibă un deznodămînt, ca o piesă de teatru ? N-ar putea el, dimpotrivă, să se deschidă ?" [1]

* * *

După dispariția intrigii și a interesului dramatic, rămîne doar *un moment al duratei*, nestatornic, impenetrabil, total, ca marea și cerul. Pe Katherine Mansfield o preocupă în *Pe plaja golfului* evocarea unei dimineți, totalitatea unei dimineți ; o dimineață în care, de altfel, nu se petrece nimic, o dimineață trăită de zece personaje — copii jucîndu-se, femei nepăsătoare ori copilăroase, bărbați grăbiți în drum spre slujbă — și de o turmă de oi ! Deasupra acestor existențe izolate, acestor conștiințe fragmentare se întinde o colbăraie fără sfîrșit, colorată, nedefinită, prea vastă pentru un spirit omenesc. Numai jocul soarelui și al norilor, la începutul și la sfîrșitul nuvelei, evocă această imensitate... „Atunci, de ce, Doamne Sfinte, ați mai venit ? murmură Harry Kember.

Nu-i răspunse nimeni.

Un nouraș senin plutea prin fața lunii. În clipa aceea de întunecime, zgomotul mării răsună, profund și tulburat. Apoi norul plecă să rătăcească departe, iar zgomotul mării deveni un murmur nedeslușit, ca și cum se trezea dintr-un sumbru vis. O liniște se lăsă peste toate" [2].

Nimeni nu va putea explica niciodată *în întregime* ce anume a însemnat această dimineață. Romanul impresionist este doar un efort de aproximație în acest

[1] E. M. Forster : *Aspecte ale romanului*, trad. cit.
[2] Katherine Mansfield : *At the Bay* în *The Garden Party*, Penguin Books, 1955.

sens, efort vecin cu acela al lui Proust pentru a regăsi timpul, adică a-l stăpîni în întregime. Treizeci de ani mai tîrziu, grupul francez al „noului roman“ reia problema cu mai mare aplicație și rigoare; așa precum Katherine Mansfield întuneca realitatea integrală a unei dimineți trecînd-o prin mai multe conștiințe care nu reușeau de altfel să străpungă tăcerea lumii, tot astfel Michel Butor analizează neobosit în *Trepte* (1960), sub mai multe unghiuri diferite, realitatea banală a unei clase de liceu în răstimpul a două săptămîni de octombrie.

La Virginia Woolf, limita extremă a impresionismului constă în a răspîndi ca o pulbere de aur și de alge peste paginile unei cărți încete, colorate și de nepătruns, materia nedeslușită a vieții, care nu e nici conștiință, nici realitate, ci un amestec al amîndurora. Înspumări de senzații, cocoțate pe creasta valurilor vieții, deasupra verdelui gălbui și înspăimîntător al adîncimilor, existență simțită asemeni acelor diafanități mișcătoare ce pot fi zărite în mare.

Cînd în *Valurile*, Virginia Woolf își limitează subiectul la existențele paralele ale celor șase copii crescuți împreună, ea nu vrea să facă o pictură obiectivă a celor șase destine divergente, ca Barrès în *Dezrădăcinații;* dimpotrivă, ea folosește cele șase conștiințe informe, însingurate și avide, pentru a evoca, dincolo de ele, întregul inefabil al lumii în care ele se dizolvă. Dacă pînă acum povestirea romanescă *desprindea* un destin omenesc din curenții și mareele de aventuri și senzații care alcătuiesc viața emotivă a cosmosului, Virginia Woolf, dimpotrivă, cufundă cele șase individualități în abisurile universale și le îneacă.

Făpturile umane nu se desprind de vagul și imensul context al unei sensibilități difuze care dă culoare lumii; iar pasiunile, emoțiile, zilele lor sînt ca valurile ridicate pe acest ocean: „fiecare val se înălța, apropiin-

du-se de țărm, căpăta formă, se spărgea, și tăvălea pe nisip subțire văl de spumă albă..." [1]

Iată senzația originară a existenței, cea pe care Sartre o va exprima în *Greața*. Omul nu-i altceva decît un raport între conștiință și lucruri. În acest lapidar raport, palpită bogăția și mortalitatea vieții. Ajunsă la limită, arta impresionistă își dezvăluie mecanismul și substanța ; aviditatea, pentru a fi sigur că trăiești, de a desfășura în juru-ți lumea sensibilă, de a-ți reînnoi nunțile cu ea, în negura unor căsătorii mistice și pieritoare. În toate cărțile Virginiei Woolf ființe nemaipomenit de preocupate de ele însele se cufundă în senzațiile lor, se tem fără încetare că nu vor găsi nimic care să le satisfacă această lăcomie lăuntrică, resimțind o spaimă la gîndul că această șubredă legătură dintre lume și conștiință se va rupe, așa cum i se întîmplă lui Septimus Warren Smith. „Era cuprins, mai ales seara, de aceste cumplite accese de frică. *Nu mai simțea nimic*". Dimpotrivă, o încîntare la constatarea că ne mai plac șoaptele și culorile lumii, că iubim viața : „Căci numai Cerul știe de ce ne e drag lucrul acesta așa, cum îl vedem așa, înfiripîndu-l, clădindu-l în jurul nostru, nimicindu-l, creîndu-l în fiecare clipă din nou ; dar făpturile cele mai jerpelite, cele mai părăginite ruine așezate pe praguri de porți (își beau decăderea) fac ca și noi ; nu le poate veni de hac, era sigură, nici o lege, tocmai din pricina aceasta ; le e dragă viața. În ochii oamenilor, în pașii lor sprinteni, apăsați sau greoi ; vuietul și zarva ; trăsurile, automobilele, omnibusele, camioanele, purtătorii de reclame pășind tîrșit sau legănat ; fanfare ; flașnete ; în triumful și zăngănitul și ciudata, ascuțita cîntare a vreunui avion deasupra era ce îi era ei drag ; viața ; Londra ; această clipă de iunie" [2].

[1] Virginia Woolf : *The Waves* (1931).
[2] Virginia Woolf : *Doamna Dalloway*, trad. de Petru Creția, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Farul, Valurile, Anii, toate exprimă fluxul și refluxul unei mări, acea mare care a împins-o pe Virginia Woolf la sinucidere. Ea nu simte și nu evocă viața decît ca pe o foșnire; și-i e teamă fără încetare, ei și personajelor sale că această foșnire va înceta... Obsesia morții stă la temelia unei opere în care viața se *reduce* la o înșiruire de impresii. Viziunea romanescă, altădată precisă și bine centrată, se tulbură ca privirea unui miop, lărgindu-se în același timp. Totul pare a fi fost văzut la o adîncime uriașă, prin straturi de ape ce bat.

Pe suprafața existenței, străvezimea sa apare puțin cîte puțin... Onestul roman realist lumina pînă în cele mai mici unghere ale sale o realitate dăruită tuturor investigațiilor și anchetelor. Impresionismul nu se mai încrede în această supușenie și prezență imediată a lumii: „Să încercăm a crede, spune Virginia Woolf, că viața este un obiect solid, un glob pe care-l putem roti sub degete. Să ne închipuim că putem închega o povestire simplă și logică, încheind cu iubirea de pildă, pentru a trece la capitolul următor..."[1] Zadarnic însă... Pentru noua sensibilitate, viața este o adîncime tulbure în care lumina conștiinței clipește doar, se difractă și se risipește înainte de a pieri precum razele soarelui difuzate lent, apoi absorbite de apă, pînă la orbirea abisurilor...

Multiplă, învîrtejită, încropită din pulberi luminoase suspendate în vid, realitatea impresionistă nu se *povestește,* nici măcar nu se *descrie.* Cuvintele, gesturile mărunte ale oamenilor, ezitările și arabescurile, abia dacă trasează cîteva linii, la suprafața acestei nebuloase care este realitatea, care este „Viața". Cititorul este astfel transformat într-un univers în fuziune, deconcertat de o optică nouă...

Departe de viziunea obiectivă, impresionismul este în definitiv o cufundare în conștiință. Nu numai viața individuală, ci țesutul confuz, alcătuit din sensibilitățile

[1] Virginia Woolf: *The Waves,* 1931.

care, dincolo de pretextul ce îl constituie existența comună, se amestecă neîncetat în această chermesă de senzații primare care este impresionismul : „Nu cred în valoarea existențelor separate“ [1]. Arta, foarte îndepărtată aci de arta romanescă tradițională, nu mai este decît o atenție încordată în fața acelui detaliu al vieții care devine materia însăși a vieții : „Îmi umplu spiritul de tot ceea ce cuprinde o odaie sau un compartiment de tren, așa precum îți umpli un stilou cufundîndu-l într-o călimară.“ [2] Această atenție va fi regăsită treizeci de ani mai tîrziu, la Alain Robbe-Grillet și Michel Butor...

Autorul-romancier, care judeca și comenta personajele, a dispărut, iar identificarea e totală. O bruscă imersie într-o conștiință străină și obiectele pendulează schimbîndu-și sensul, ca într-un vis : „Sînt deasupra pămîntului (...). Totul este moale, totul este suplu. Pereții și dulapurile pălesc și se înclină, pătrate gălbui deasupra cărora lucește o gheață alburie... Spiritul meu se poate revărsa acum în afara corpului. Pot visa la Armadele mele călărind pe crestele valurilor...“ [3] O conștiință nu este însă pentru cititor un refugiu, sau un observator privilegiat : străbătînd mai multe conștiințe contradictorii, duse de curenți și de vîrtejuri dușmane, el va parcurge acea galaxie mișcătoare și de nedescris care e viața, sumă cosmică de senzații și impresii...

În acest fel, sensibilitatea impresionistă, difuză și jucăușă, provoacă în roman ruina *privilegiului povestitorului,* introducînd noi tehnici, multiple forme de relativitate. Este cu neputință să apreciem faptele și personajele, atunci cînd trecem de la o conștiință la alta, fără răgaz și fără a avea o certitudine : „Autorul refuză să proiecteze fascicule de lumină cu lanterna. Ambiguitatea vieții trebuie să fie respectată, iar romancierul se

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*

ferește a interveni. Personajele nu trebuie văzute și, firește, interpretate decît prin intermediul gîndurilor și reacțiilor altor personaje. Intervine un fel de cadril al martorilor care se pot înșela rămînînd de bună-credință și a căror prezență înlătură orice bănuială de predestinare impusă din afară de către un creator de literatură“ [1]. Povestire magistrală altădată, romanul evocă acum o realitate al cărei centru se află peste tot și nicăieri...

* * *

De la ceea ce este „narat“ și alcătuiește materialul unei „povestiri“, romanul a lunecat astfel spre „trăirea“ în stare pură, așa cum a folosit-o Joyce de altfel. Pentru prima oară, mișcarea cuvintelor și a frazei nu mai este formularea gîndirii, potrivit tuturor regulilor logicii și sintaxei, a unui adevăr comunicabil și obiectiv; stilul și frazele evocă doar acest „gînd neformulat“ care este viața dintîi a conștiinței : o suită de senzații și imagini nicicînd întrupate. O succesiune rapidă de impresii fără valoare obiectivă, ca la acest copil ascuns după zaplaz ca într-o pivniță și care visează că-i o plantă : „Chiar lîngă mine, Bernard, Neville, Jinny și Suzanne înspumează răzoarele cu plasele lor de prins fluturi (...). Ei nu mă pot zări însă. Sînt de partea cealaltă a gardului viu. Între frunze n-au rămas decît strîmte lucarne (...). Sînt verde ca o tisă în umbra gardului. Șuvițele mele sînt frunze. Am prins rădăcini în mijlocul pămîntului. Trupul mi-e lujer. Apăs lujerul. O picătură lentă, groasă, picură din orificiul gurii mele, rotunjindu-se fără încetare. Ceva roz trece prin fața luminatorului. Cineva privește prin deschizătură. Privirea mă izbește. Nu mai sînt decît un băiețel în flanelă gri...“ [2]

[1] Raymond Las Vergnas: *Cavalerie légère,* Albin Michel, 1960, p. 124.
[2] Virginia Woolf : *The Waves.*

Vom regăsi aceste notații ale preconștiinței în marile romane ale lui Sartre: „Ce tăcere afară; această tăcere zdrobitoare, moartă pe jumătate, pe care zadarnic o căuta în el era acolo, afară, trezind spaima. Împrăștiat, soarele presăra peste tot palide rotiri mișcătoare (...), se simțea atît de străin, încît se lăsă să plece din nou, să curgă înapoi, vedea acum grădina de dedesubt, ca un scufundător care-și înalță capul și privește cerul prin pînza de apă. Fără zgomot, fără glas, nimic în juru-i decît tăcere, deasupra, dedesubt, și el însuși, mic hiatus gureș în mijlocul tăcerii..." [1] Întreaga operă a Nathaliei Sarraute se încadrează și ea în aceleași zone, umezeala, spaima și bogăția acelei lumi care nu-i altceva decît viața așa cum o simțim înainte de a o transforma în cuvinte, în povestiri, în biografii.

Acest roman pointillist și inepuizabil pare a fi descoperit o altă adîncime a vieții: un „nivel" oceanic care n-a fost încă explorat, cel în care *impresia* prețuiește mai mult decît motivarea sau adevărurile obiective... Nu-l putem condamna reducîndu-l la o tentativă pur estetică: ce este mai „adevărat", reprezentarea obișnuită și rațională a lucrurilor care constituie viața noastră comună, sau primele noastre impresii, înainte ca ele să fie aduse la același numitor, acele senzații brute, personale și vertiginoase, colorate, tulburi precum pulberea timpului, care reprezintă elementul originar al vieții noastre conștiente? Ne-am învățat, cu excepția copilăriei, visului și psihanalizei, să le refulăm, să le raționalizăm. Pentru impresioniști ele constituie adevărul primordial, materia originară și de nedefinit a existenței. De la Virginia Woolf la Nathalie Sarraute se desfășoară o întreagă artă, care încearcă să surprindă izbucnirea dintîi a impresiei, „curentul conștiinței", și ne vine ușor, în acest sens, să evocăm umbra lui Bergson. În timp ce romanul tradițional oferă un adevăr, intelectualizat și mecanizat, romanul impresionist

[1] Jean-Paul Sartre: *Le Sursis*, Gallimard, 1960, p. 108.

aduce fluxul incoerent și dinamic al „vieții trăite", sentimentul profund al existenței...

El pătrunde astfel de la început în torpoarea și luxurianța unei profunde vieți emotive. Plictisitor pentru cel care nu pretinde literaturii decît un joc al imaginației, înlăuntrul unor convenții dramatice bine stabilite, el oferă celui care visează posibilitatea de a se pleca pînă-n abisurile originare ale vieții conștiente și acea inimitabilă savoare pe care n-o găsește decît în sine însuși — „eu" contopit cu jocul pulverulent al lumii... Feminin în esență, el încearcă, vulgarizîndu-se, o transcripție minuțioasă a aventurilor și nehotărîrilor inimii, o eleganță pseudoengleză de care avea nevoie un uriaș public feminin. Dacă arta impresionistă a silit-o pe Virginia Woolf să simtă splendoarea lucitoare și fragilitatea vieții, pînă-ntr-atît încît să ajungă la sinuciderea deliberată, ea i-a îngăduit lui Rosamund Lehmann ca, între 1930 și 1940, să descrie viața ca pe o sclipire ușor patetică *(Pulbere, Intemperii).* Mai tîrziu, Célia Bertin va relua — prea tîrziu — această tradiție în Franța după cel de al doilea război mondial. Iar *Fîntîna* sau *Sparkenbroke* de Charles Morgan au fost, prin 1938, cărțile de căpătîi ale unei generații : în spatele unui platonism de comandă ele ofereau un excelent dozaj între simțul comun și simțul profund al existenței, folosind arta inimitabilă a nuanței impresioniste în analiza elegantă și superficială a problemelor spiritului și inimii...

* * *

Folosind o tehnică brută, în care totul e mai sec și mai rigid, William Faulkner a adus la rîndul său romanul în situația de a juxtapune cîteva conștiințe, cîteva monologuri interioare. Coincidență frapantă, deoarece impresionismul englez n-a avut nici o influență asupra lui Faulkner, iar Faulkner n-a putut influența impresionismul englez.

Şi el, dar într-o lume mai puţin rafinată, elementară, brutală — cea a „albilor săraci" din Sud, a epavelor, a degeneraţilor — într-o lume plină de complexe şi de violenţe, şi el a creat un roman descentrat, unde totul se joacă pe mai multe planuri, dar unde nu mai există planul cititorului, optica *oferită cititorului*: îi revine acestuia din urmă sarcina de a se regăsi în notaţiile succesive care exprimă viaţa profundă, viaţa informă a mai multor conştiinţe juxtapuse. Astfel, în *Zgomotul şi furia* — precum, mai tîrziu, Sartre în *Răgazul* — o succesiune de fraze nu exprimă o realitate omogenă, coerentă, reexplicată de un povestitor, ci notaţii diverse, *pe mai multe planuri*; eşti introdus în conştiinţa unui personaj, dar această conştiinţă este confuză, în ea pătrund curente străine, trecutul se amestecă cu prezentul, frazele se întrerup cîteodată pentru a reîncepe cu un alt ritm şi pe o altă temă : „La noi, spre sfîrşitul lui august sînt zile asemănătoare, un aer atît de bun, atît de viu, cu ceva trist, nostalgic, familiar. Omul este suma experienţelor sale climaterice, spunea tata. Omul, sumă a ceea ce avem (...). Dorinţă şi pulbere : situaţia unui jucător făcut pat. *Acum însă ştiu că sînt moartă şi-o spun.*

Atunci de ce să mai ascultăm, am putea să fugim, tu Benjy şi cu mine, acolo unde nu ne-ar mai cunoaşte nimeni, unde bogheiul era tras de un cal alb ale cărui copite tropăiau în pulberea fină. Arachneene, roţile lăsau să se audă un murmur sec şi delicat."[1] Peste putinţă aproape să faci o deosebire între gîndurile prezente ale personajului, amintirile sale şi cuvintele unui alt personaj.

Ce urmăreşte acest procedeu ? Mai întîi să împingă cititorul în modul cel mai direct în chiar conştiinţa eroului, să-l facă să simtă, de asemenea, pe trei planuri deodată (aşa cum o face, deseori, fără să-şi dea seama, conştiinţa), şi nu urmînd linia prea lesnicioasă a unei

[1] William Faulkner : *The Sound and the Fury.*

analize. Desigur, impresia e derutantă. Dar, în definitiv, putem compara aceste tentative cu procedeele optice care încearcă să creeze iluzia celei de a treia dimensiuni prin vedere binoculară.

Chiar limbajul suferă deformări pentru a exprima conştiinţa în ceea ce are ea neformulat. Cînd este redat monologul interior al idiotului Benjy, textul îşi pierde, evident, sintaxa şi valoarea sa de discurs, pentru a deveni nearticulat, făcînd din cuvînt „un fel de echivalent verbal al imaginii".

* * *

De obicei, prin influenţa exercitată de „romanul american" se explică romanul „bilanţ al conştiinţei" cu fraze întretăiate, monologuri lăuntrice, pasaje în cursive, aşa cum îl găsim, după 1944, la Sartre, la Nathalie Sarraute şi în ultimă instanţă în ceea ce se cheamă şcoala „noului roman". Am văzut că aceasta înseamnă a nu ţine seama de influenţa impresionismului englez şi, îndeosebi, de Virginia Woolf.

În orice caz, se impune o nouă viziune romanescă, cea în care expresia obiectivă (descriere, povestire) se împleteşte cu transcripţia *directă* a conştiinţei personajului ; de data aceasta nu sub forma analizei, ci sub forma limbajului interior. În *Drumul spre Flandra* (1960), Claude Simon proiectează faptele obiective din rumegătura aproape amorfă a unei conştiinţe-martor, fapt care îl sileşte deseori să telescopeze frazele : „Ţinea o scrisoare în mînă ridică ochii mă privi apoi din nou scrisoarea pe urmă iar eu". Suprimarea punctuaţiei şi juxtapunerea faptelor, *fără propoziţiuni subordonate*, trebuie să creeze impresia unui real trăit clipă de clipă, fără logică şi deci fără sintaxă. Domină apoi senzaţia transmisă direct : „...în spatele lui puteam vedea cum vin şi trec petele roşii acaju ocru ale cailor mînaţi spre

adăpătoare, nămolul era atît de adînc că te cufundai în el pînă la glezne dar îmi amintesc că peste noapte dădu un îngheț fără veste iar Wack intră în odaie cu cafeaua spunînd : «Cîinii au mîncat noroiul», nu mai auzisem niciodată expresia, mi se părea că văd cîinii (...) mestecînd noroiul negru în tenebrele nopții (...) ; acum era cenușiu iar noi ne suceam picioarele alergînd ..."[1] Pentru a evoca succesiunea rapidă a jumătăților de gînduri ale conștiinței, Claude Simon folosește aci sintaxa unui analfabet... În dorința lui de a surprinde realul înainte ca acesta să se transforme în discurs și în povestire, romanul ajunge, în detalii și în stil, la transcripția directă în *limbaj elementar*, așa cum putea fi ea găsită și mai înainte în unele pasaje din Virginia Woolf și în toate romanele lui Faulkner.

Același procedeu, care, adesea, este cel al lui Dos Passos, îl folosea Sartre în *Căile libertății*, uneori sub aceeași formă brutală, alteori într-o formă îndulcită. Îi vom simți forța și interesul, sub forma sa îndulcită, în unele pasaje din *Cu moartea-n suflet*, unde textul capătă relief datorită *amestecului* de notații obiective și notații mai directe, mai senzoriale (pe care le subliniem). Înregistrarea faptelor se împletește astfel cu lirismul obscur al conștiinței, în acel moment al romanului în care Mathieu, soldat dezarmat în 1940, așteaptă să fie făcut prizonier : „Cerul era roșu ; pe pămînt se lăsase o răcoare albastră. Sub palmele și bucile sale, Mathieu simțea viața încîlcită a ierbii, a insectelor și a pămîntului, mare claie de păr aspru și plin de păduchi ; *era neliniștea goală lipită de palmele sale*. Imobilizați ! Milioane de oameni pironiți între Vosgi și Rin de imposibilitatea de a fi om ; această pădure plată le va supraviețui, ca și cum în lume n-ai putea dăinui decît dacă ești priveliște sau cîmpie sau nu mai știu ce ubi-

[1] Claude Simon : *La Route des Flandres*, Ed. de Minuit, 1960, p. 9.

cuitate impersonală. Sub palme *iarba era ispititoare ca o sinucidere ; iarba ca şi noaptea pe care o zdrobea de sol şi gîndurile captive ce alergau cu burta la pămînt în această noapte* şi păianjenul ăsta care după ce se legănă lîngă gheată, îşi îndoi brusc toate labele-i imense şi dispăru." [1]

Alteori, reflexiile conştiinţei (între paranteze) alternează cu stilul simplei notaţii, ca în această intrare în bar :

„ — Bună ziua, domnule Boris, spuse patronul.

— Bună ziua, patroane, spuse Boris. Dă-mi un rom alb.

(Simţea că pluteşte. Gîndea că va bea două romuri albe, îşi va fuma pipa, apoi, pe la unsprezece, îşi va oferi un sandviş cu salam, pe la miezul nopţii va pleca s-o caute pe Lola). Patronul se plecă asupră-i şi-i umplu paharul." [2]

Există toate gradaţiile, între romanul-învestigare estetică sau romanul-tehnică agresivă sau romanul în care arta impresionistă a „cufundării în conştiinţă" nu se exprimă în aparenţă prin mijloace prea deosebite de cele pe care le folosea romanul tradiţional. De la arta aproape victoriană a lui Henry James în 1900 la arta intransigentă a lui Claude Simon în 1962, trecînd prin sensibilitatea estetizantă şi bîntuită de nelinişti a Virginiei Woolf, prin transcripţiile brutale ale lui Faulkner, prin amestecul de obiectivitate şi de lirism al lui Sartre, se manifestă totuşi nevoia de a introduce, în expresia romanescă, în registrul de *tonalităţi* de care dispune romanul, o *voce* nouă : vocea conştiinţei, înregistrată direct.

[1] Jean-Paul Sartre : *La Mort dans l'âme*, Gallimard, 1947, p 131.

[2] Jean-Paul Sartre : *Le Sursis*, Gallimand, 1945, p. 214.

Şi n-a fost aceasta, la impresionişti şi succesorii lor, o invenţie vană şi o sofisticare inutilă. Deoarece ei simţeau că între *povestirea* tradiţională şi misterul realităţii, arta convenţională a povestitorului a introdus o convenţie. A încerca să scapi de această convenţie prin mijloace mai mult sau mai puţin eficace, înseamnă a dovedi că *materia* romanului nu reprezintă numai ceea ce uşurinţa în exprimare şi talentul literar al unui bun povestitor poate capta şi întemniţa, ci şi o lume indescifrabilă, eterogenă, lirică şi secretă : cea care a fost şi mai este încă lumea poeziei.

X

CUCERIREA ADÎNCIMII

Romancierul-artist: Proust memorialistul. — Căutarea realității dintîi, un nou material al romanului, esențe și aparențe la Proust. — Un roman alchimic: chintesență a emoțiilor pierdute.

O lume eterogenă: romanul „adîncimii". — Musil și Omul fără calități, *substanța inepuizabilă a vieții. — D. H. Lawrence. — Estetismul lui L. Durrell și* Cvartetul din Alexandria, *o epopee senzorială. — Patosul în stare pură.*

Există deci, dincolo de povestirile oamenilor și de biografia lor oficială, o realitate greu de surprins, familiară însă, de vreme ce anumite clipe ale vieții o dezvăluie. Este acea inefabilă experiență trăită, acea veșnică materie în mișcare alcătuită din toate senzațiile noastre, toate întîlnirile, din poezia clipelor pierdute și din destinul nevăzut: aspectul pe care-l capătă viața cînd, în loc de a o povesti, o simți sau o cugeți, și cînd îi încredințezi artei misiunea de a o exprima. Opera de artă este atunci „lupta între faptele propuse de realitate și realitatea ideală" [1].

A extrage realitatea ideală din „faptele propuse" a devenit arta unui anume roman care s-a instituit în jurul anului 1925 cu Proust, Joyce, Musil, Virginia Woolf, Kafka. După primul volum din *În căutarea timpului pierdut* (1913), în decursul unui deceniu apar operele capitale ce îndepărtează romanul de suprafața vieții și marchează cufundarea lui în adîncuri. *Ulise* de Joyce (1922), *Garden-party* de K. Mansfield (1922),

[1] André Gide: *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1925, p. 240.

Doamna Dalloway de Virginia Woolf (1925). *Procesul* lui Kafka, început în 1913, este publicat, neterminat, în 1925. Musil începuse *Omul fără însușiri* al cărui prim volum va apărea în 1931, Hermann Broch publică primul volum din *Somnambulii* în 1928. În afară de anglo-saxoni, nu se observă influențe reciproce. Proust, Kafka, Joyce, Musil sînt niște izolați. Ei inventează simultan, fiecare în felul său, romanul care scapă viziunii comune și convențiilor povestirii ; simultan, ei explorează materia existenței cu ochi noi.

* * *

Romancierul devine, în sfîrșit, un artist. El încetează a mai face concurență istoriei, stării civile, anecdotei, pentru a cîștiga o viziune aparte asupra lumii, egală cu cea a pictorului sau a sculptorului. Precum pictorul vede în culori, sculptorul în volume, romancierul este cel chemat să vadă în *impresii trăite* — și anume în ceea ce psihologul numește „fapte de conștiință".

Romanul-artist smulge atunci poeziei o lume, cea a senzațiilor : aceste senzații pe care nu le disprețuiau confesiunea, povestirea intimă, romanul poetic, dar pe care le transformau în discurs psihologic, și, înainte de toate, le subordonau unei istorii, unei anecdote, „unui roman". A privi realitatea numai prin prisma impresiilor este o descoperire făcută de Proust. N-o lăuda el oare pe doamna de Sévigné, tocmai pentru că *„ne prezintă lucrurile în ordinea percepțiilor noastre*, în loc de a le explica mai întîi prin cauza lor ?" [1]

Marea operă a lui Proust pare, de altfel, la prima vedere, o lungă cronică mondenă împletită cu biografia povestitorului. Marile momente sînt lungi, compacte și este nevoie de o soluție de continuitate între dife-

[1] Marcel Proust : *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, Gallimard, 1919, vol. II, p. 68.

ritele tomuri pentru a le separa, pentru a face să înainteze timpul povestirii : copilăria unui băiat nervos la Combray, personajul Swann care se conturează din relațiile părinților săi, prezența solemnă, pe de altă parte, a familiei de Guermantes. Fără veste, istoria dragostei dintre Swann și Odette de Crécy, povestită la persoana a treia, ne îndepărtează de narator îngăduindu-ne să facem să „treacă" timpul. Marcel se ivește din nou în *La umbra fetelor în floare*, adolescent îndrăgostit de mica Gilberte Swann, cu care se joacă în Champs-Elysées. Pe urmă vacanțele la Balbec, tinerele fete, o primă apariție a lui Saint-Loup, a lui Charlus. Începînd cu *Guermantes*, Marcel este adult, totul se petrece la Paris, cu viața lui mondenă, saloane, Verdurin, Guermantes, Cottard. Din această perioadă se desprind două „masive" ale iubirii : Sodoma și Gomora, și lunga aventură a autorului cu Albertine. În sfîrșit, în cea din urmă carte, *Timpul regăsit*, o ultimă trecere în revistă a personajelor, îmbătrînite, în timpul războiului.

Parcă citim niște *Memorii*, așa cum se scriau la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Totuși, cum se întîmplă uneori în *Memorii*, trecutul este reamintit în ciorchine, în mai multe straturi prin mijlocirea unor evenimente mai puțin trecute, jucînd fără încetare între trecut și trecutul anterior : „Trecuseră mulți ani de cînd, din amintirea pe care mi-o lăsase Combrayul, tot ce nu era teatru și drama culcării mele nu mai exista pentru mine, cînd, într-o zi de iarnă, întorcîndu-mă acasă, mama, văzînd că mi-e frig, îmi propuse, împotriva obiceiului meu, să beau puțin ceai..." [1]

Ați recunoscut, desigur, faimosul pasaj al madeleinei, prima din „iluminările" unde se exercită magia amintirii, în care două clipe separate prin ani de uitare ajung să fie magic reunite într-o impresie născută fără veste... Ultima iluminare va fi clipa în care, în 1916,

[1] Marcel Proust, *Swann*, trad. cit., p. 38.

un pas fals în curtea Guermanților îi reamintește dintr-o dată lui Marcel impresia avută cu 12 ani mai înainte, pe dalele inegale ale pieței San-Marco din Veneția.

Punînd accentul pe anume miracole sensibile ale amintirii — pentru ca o clipă trecută să ne fie fulgurant restituită — încredințînd artei privilegiul de a reînnoi și fixa acest miracol și de a regăsi esența atemporală a evenimentelor, *În căutarea timpului pierdut* oferă limpede semnificația platonică, în esență, pe care Proust i-o dădea... Dar *materialul* folosit de el și *optica sa romanescă* nu se confundă cu această „plăcere mnemotehnică“ luată ca un absolut. Extazul atemporal nu apare aci decît în momente anume, la porunca autorului. Dacă omitem importanța teoretică pe care Proust voia să i-o confere, ea se confundă, în țesătura romanescă, cu o artă proustiană mai constantă : arta de a regăsi realitatea prin intermediul culorii impresiilor.

Arta găsește aci un alt *material*, pe care îl folosise numai poezia, dar într-un mod mai solemn : conștiința însăși a ființei vii. Căci, în timp ce o povestire obișnuită ajungea la conștiință prin mijlocirea faptelor, Proust nu vrea să ajungă la fapte — inevitabile într-o povestire — decît prin intermediul conștiinței. El nu adaugă, asemeni abatelui Prévost, lui Balzac sau Fromentin, unei aventuri date adevărul sentimentelor. De la sentimente însă, înainte chiar ca ele să devină sentimente, pleacă Proust pentru a crea istoria, aventura...

A restitui *impresiei* adevărul ei primordial. Căci nu ne sinchisim de impresiile pe care le avem : ne grăbim a le interpreta, pentru a le explica nouă-înșine sau altuia : iată cum începe minciuna romanescă. Dimpotrivă, în spatele explicațiilor, Proust caută realitatea primordială, lucrul *simțit* în adevărul său inițial și pe cît se pare absolut. Dificilă artă aceea de a reînvăța să simți din plin : fiind cea dintîi, senzația este cea mai iute uitată, deformată, ofilită. Și pe urmă trebuie să păcălești spiritul, să-l surprinzi, pentru a reveni la intuiția primordială. Așa e, de pildă, copilul din Combray al cărui suflet se umple de plăcere contemplînd

o tufă de răsură, fără a-şi da pe deplin seama de esenţa pe care o reprezintă ea în calitate de senzaţie : „Degeaba rămîneam în faţa răsurii pentru a respira, a aduce în faţa gîndului meu care nu ştia ce trebuia să facă, a pierde, a regăsi nevăzuta şi constanta sa mireasmă (...) ea-mi oferea nedefinit acelaşi farmec de o inepuizabilă bogăţie, dar fără a mă lăsa să continui a adînci, ca melodiile pe care le cînţi a suta oară la rînd fără a coborî mai mult în taina lor. *Mă-ntorsei pentru o clipă cu spatele la ea,* pentru a o cuprinde apoi cu forţe proaspete. Urmăream cu privirea, pînă la taluzul care, în spatele gardului viu, urca în pantă bruscă spre cîmp, cîte-o floare de mac răzleţită (...) Reveneam apoi în faţa răsurilor mele precum în faţa acelor capodopere despre care credem că le vom putea vedea mai bine încetînd a le privi pentru o clipă..." [1]

Fermecat, băiatul va căuta acolo cu disperare un adevăr care nu se află nici în răsură, nici în el însuşi, ci în *senzaţia* care reprezintă raportul dintre ei. Există un adevăr superior omului, superior lucrurilor, făcut din armoniile şi raporturile lor : materie în întregime nouă pentru roman, care pînă acum *separa* lucrurile şi oamenii în loc de a voi să le surprindă comuniunea. Chiar „noul roman", începînd din 1950, va pleca de la o intenţie apropiată : a găsi, pe calea unei reveniri, după o lentă şi minuţioasă observaţie, raporturi necunoscute între oameni şi lucruri, un fel de „pentacluri", „reţeaua" care, pusă deasupra unui ansamblu, îi dezvăluie sensul ascuns.

Cu ajutorul impresiilor redevenite ele însele, redate propriului lor absolut, să creezi din nou aluatul lumii... Mai mult decît o alchimie a memoriei, *În căutarea timpului pierdut* constituie o chimie a impresiilor, chimie al cărei scop este chintesenţa vieţii. Există impresii absolute, ca aceea a madeleinei muiate în ceai. Există

[1] Marcel Proust: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* vol. I, p. 78.

de asemenea un efort menit a găsi plenitudinea impresiei : cînd Marcel o aude pentru prima oară pe Berma, el nu știe încă să-i guste arta. Despărțit de Gilberte el se gîndește că o scrisoare de la ea nu-i va mai trezi o impresie vie : „Dorințele noastre interferează și, în confuzia existenței, se întîmplă rareori ca o fericire să se așeze perfect peste dorința care a chemat-o“. [1] Spiritul, amintirea, uitarea transformă realul : „Să ne gîndim la turiștii care sînt entuziasmați de frumusețea unei călătorii făcute, deși zi de zi nu simțiseră decît pliotiseală“ [2]. Potrivit cu ceea ce va fi pedant numit *alteritate*, omul, întotdeauna diferit de el însuși, nu poate face să coincidă două elemente ale lumii sale magice și reale, fiind luat întotdeauna prin surprindere de către schimbări ori hazard : „Dar... cînd ajungeam în Champs-Elysées — unde înainte de toate mă duceam să-mi confrunt dragostea, ca să o fac să sufere îndreptările necesare cauzei sale vii, independente de mine — îndată ce eram în prezența acelei Gilberte Swann (...) totul se petrecea cît ai clipi ca și cum ea și fetița care era obiectul visurilor mele ar fi fost două ființe diferite“ [3].

Nu reușim să regăsim esențele sub aparențe. Arta va fi aceea care-și va propune să purifice impresia pînă la a o face *esențială* și nu accidentală. Anumite impresii devin simbolice, ca, de pildă, crizantema în relația dintre Odette și Swann. Altele, pe care arta le-a și luat în cîrcă, transmit imediat valoarea lor ideativă, ca faimoasa „mică frază“ muzicală din sonata lui Vinteuil.

Precum arta muzicală aci ori arta culorilor în altă parte, arta literară a impresiilor trăite, readuse la puritatea lor esențială, trebuie să „capteze și să facă vizibil“ adevărul secund, ascuns în viața trăită. Alchimie savantă, căci desigur nu-i de ajuns să evoci pur și simplu impre-

[1] *Ibidem*, p. 78.
[2] *Ibidem*, p. 69.
[3] Marcel Proust : *Swann*, trad. cit., p. 355.

siile, și nici chiar să le restitui și să le „redai" — tot așa cum nu-i de ajuns pentru a picta, să reproduci culorile modelului. Efortul artei constă în a regăsi o realitate, slujindu-se de culori, de sunete, sau de impresii : plecînd de la senzații, fragile și prea iute ofilite, să recompună viața în plenitudinea sa reală, mai limpede decît dacă ar fi fost trăită și imediat uitată.

*

* *

Iată o altă lume decît cea spre care ne conducea Balzac. Mai bogată decît cea a lui Balzac, cel puțin virtual ; orice s-ar crede despre Balzac și despre Proust, arta de tip proustian oferă mai multe combinații posibile. Arta balzaciană folosește combinații logice și sociale, infinite în principiu, dar care se reduc la un anumit număr de probleme tip (cariera unui ambițios, falimentul unui comerciant). Arta proustiană nu este interesată decît de excepție, de ceea ce nu poate fi „tipizat". Romanul balzacian oferă cititorului o schemă, *o* istorie ; romanul proustian oferă inepuizabilele nuanțe ale senzațiilor noastre ce pot fi întotdeauna reînnoite. Și cine ar putea spune că un gard din tufe de răsură, cu impresia de neșters, neîncetat recurentă, pe care a provocat-o, nu prețuiește mai mult într-o conștiință omenească, decît cine știe ce etapă din „cariera" oficială și socială a unui individ ? Ne place oare mai mult ca, înainte de a adormi, să recapitulăm, ca momente esențiale ale amintirilor noastre, o povestire obiectivă, socială și balzaciană a vieții noastre, sau o succesiune de imagini mai puțin importante, un crîng în floare, gestul unei fete ?

„Uneori, nu se știe de ce, intrînd într-o casă, într-o odaie, sau atingînd obiectul cel mai neînsemnat, te oprești, alarmat, ca pierdut. Dintr-o dată, s-a întîmplat ceva, ceva extraordinar, care scapă analizei, conștiinței ; s-a declanșat un declic ascuns și părăsești lumea aceasta pentru o alta, ba chiar propriu-ți suflet pentru un altul (...). S-a prăbușit un perete și iată-ne într-un

fel de prăpastie, cu neputință de situat imediat, dar cu un vag sentiment de «lucru știut».“ [1] Nu-i vorba aci de o experiență excepțională, ci de acele impresii, cele mai vii pe care le încercăm în viață, care depind totuși de atît de puține lucruri.

Dacă ar trebui să ne povestim viața într-un „roman“, n-am ține seama de ele. „Scenele“ pe care memoria noastră le-a reținut cel mai bine sînt amintiri în principiu „neînsemnate“ pentru altcineva, și care nu fac parte din *curriculum vitae*. Imagini care au un sens pentru noi fără ca, de altfel, să știm ce sens anume... Altădată poezia era cea care se hrănea cu ele... Dar romanul a preluat, de la simbolism, unele ambiții ale poeziei și, în cadrul lor, una esențială : a da emoțiilor semnificația lor totală, a transforma emoția în adevăr cosmic.

Căci Proust, Virginia Woolf sau Lawrence Durrell, *pleacă* de la o emoție pentru a crea o operă romanescă. Ingeniozitatea și sensibilitatea lui Prévost culminau în istoria emoționantă a lui Manon. Dimpotrivă, Proust și Durrell devin artiști datorită emoțiilor lor. Ei creează *pornind* de la emoție și nu *mergînd* către ea. Intenția romancierului nu mai e atît de necizelată, dar nici atît de seducătoare. Căci e lesne să emoționezi și chiar să scrii un roman tulburător. Dar nu-i vorba aci de dibăcie, de artificiu, de meserie ? Și nu-i oare mai sincer să fii mai întîi emoționat și abia pe urmă să scrii ? *În căutarea timpului pierdut* și *Cvartetul din Alexandria* sînt opere mai puțin emoționante decît *Mica Fadette* și tocmai de aceea sînt ele opere de artă... Într-un domeniu vecin, arta sulpiciană este cea care emoționează, dar sculptura gotică se află dincolo de emoție...

*

* *

Imaginația să nu pornească de la o povestire convențională „gata făcută“, în care autorul explică totul,

[1] Marcel Jouhandeau: *Memorial* I, Gallimard, 1948, p. 11.

iată noua exigență. Cartea trebuie să fie o capcană și o enigmă pentru cititor, lui revenindu-i interpretarea. Nenumăratele romane semnate de Miss Ivy Compton-Burnett, al căror subiect revine, întotdeauna, implacabil la micile drame ale familiei engleze, atroce și pline de cruzime, sînt în întregime alcătuite din *conversații*. Un fiu, o mamă, un soț, niște veri, care nu se suferă, se întîlnesc și-și vorbesc... Cititorului îi revine sarcina de *a ghici*, dincolo de dialoguri, gîndurile ascunse, ciuda, nerușinarea... Iar din această exigență care-i este impusă, cititorul reține senzația că *pătrunde* într-o lume care nu este în întregime descifrabilă, într-un univers în care *există mai multe niveluri de înțelegere a subiectului* și în care dăinuie și se adîncește ambiguitatea însăși a vieții, cu densitatea și taina ei.

Cu Proust și cu romancierii englezi, secolul al XX-lea a descoperit că realitatea romanescă, asemeni lumii fizice de altfel, nu este uniformă și nu ascultă peste tot de aceleași legi. Ea are mai multe straturi și totul depinde de „secțiunea" aleasă, de instrumentele folosite pentru a o explora și interpreta. „Punctul de vedere" al observatorului — sau al artistului — *este mai important decît realitatea obiectivă pe care o observă*. Potrivit postulatului său inițial, vom descoperi universuri cu totul diferite... tot așa cum un chimist, un biolog, un fizician vor face niște descrieri ale unei picături de apă sau ale unei stele, care n-au nimic comun. S-ar părea că „materialul" n-are nici o însemnătate, ci numai *felul în care e studiat*. Și nu-i vorba aci de vreo „fantezie literară" deoarece și „științele *exacte*" sînt de aceeași părere...

Păcat că nu-i putem constrînge pe Marcel Proust, Henry James, James Joyce, Ivy Compton-Burnett, Bernanos, Graham Greene, Peter Cheyney și Michel Butor să trateze același subiect, formulat în două pagini sinoptice, asupra unei intrigi vag psihologice și polițiste, de care nici unul nu e străin; după *Prizoniera* și *Ceea ce știa Maisie*, fiecare a scris cărți ce posedă acest îndoit caracter.

Ne putem însă imagina următoarea experiență ideală : folosind aceeași *intrigă*, precisă și amănunțită, ei ar construi opere fără nici o înrudire... Unii se vor grăbi să vorbească despre „personalitatea“ fiecărui scriitor. Cuvîntul amintește de „virtutea dormitivă“... Racine și Pradon, sau Racine și Corneille, au scris tragedii marcate de personalitățile lor. *Făceau însă parte din aceeași lume, vădind aceeași tehnică*. Tratînd același subiect, Balzac și Hugo sînt Balzac și Hugo, dar Parisul lor rămîne același Paris...

Dacă noua lume romanescă depinde într-o mai mare măsură de „personalitatea“ romancierului, aceasta nu se datorește unei sensibilități ciudate, care ar face din fiece scriitor o mică lume aberantă, ci faptului că fiecare din ei, rămînînd artist, este un tehnician cu metode proprii și, în acest cosmos cu legi multiple și ireductibile între ele, pe care romanul trebuie să-l studieze, a învățat să urmărească un clivaj anume, o anume direcție de investigare pe care o știe numai el.

In extremis, putem afirma că forma populară a „noului roman“ în secolul al XX-lea este romanul polițist. Acest roman de asemenea, la un mod mai schematic, oferă o realitate a cărei interpretare nu este dinainte dată, iar plăcerea stă în a căuta un adevăr pe care totul contribuie ca să-l ascundă. Singura deosebire este că această enigmă, destul de simplistă, va fi rezolvată negru pe alb în ultimele pagini, în timp ce în „romanul adîncimii“ ea rămîne un strat inaccesibil pe care comentariul, analiza, explicațiile date de autor nu îl vor epuiza niciodată ; o împletitură de mistere destinată a rămîne așa, abia extinsă uneori, prin meditație, în conștiința cititorului...

* * *

Bucuria și drama romanului nasc din faptul că realitatea este inepuizabilă. Și de fiecare dată cînd un romancier sau o generație de romancieri își dau seama de

aceasta, invenţia romanescă descoperă o lume nouă. Romanul secolului al XIX-lea s-a născut în clipa în care Balzac şi foiletoniştii au căpătat conştiinţa acestei imensităţi.

Cu aproape un secol mai tîrziu, Proust şi impresioniştii, Musil şi Joyce au descoperit imensitatea *calitativă*, extensia realităţii şi a creaţiei romaneşti în *diferenţa de niveluri ale adevărului*. Întîrziată de împrejurări, lent dospită, neterminată, opera lui Robert Musil face bilanţul acestei bogate ambiguităţi a vieţii, opusă sărăciei destinelor individuale. În această lungă şi zefilemistă cronică, aproape disperată, care este *Omul fără însuşiri*, fiecare personaj îşi are coerenţa sa proprie, dar unitatea, personalitatea, neliniştea sa nu mai contează într-o totalitate cu deschidere în vid... Arta lui Musil stă în angoasa acelor oameni care se judecă în van unii pe alţii, fiecare epuizîndu-se pentru a se afirma, fără a ajunge s-o facă vreodată.

Aventurile individuale, întotdeauna banale, repetate fără noimă se risipesc în faţa muzicii difuze, acute, nehotărîte, pe care o generează manejul lumii în care spiritul se zbate zadarnic : „Nu se putea nega faptul că în această nouă epocă există o circulaţie sporită a gîndirii şi a experienţelor. Arnheim îşi închipuia creierul epocii înlocuit de un sistem al cererii şi ofertei, gînditorul laborios — de comerciantul suveran ; el se bucura fără voie de spectacolul surprinzător al *unei uriaşe producţii de experienţe trăite* asociindu-se şi disociindu-se în cea mai deplină libertate, un fel de puding nervos, a cărei fiece parte era cuprinsă de tremur la cea mai vagă clătinare, un tam-tam gigantic pe care era de ajuns să-l atingi ca să scoţi nesfîrşite rezonanţe“ [1].

Personajul esenţial al cărţii este deci „viaţa“ ; „Viaţa gîndeşte, ca să spunem aşa, «în jurul» omului şi, dansînd doar, îi creează asociaţii pe care este, în mod penibil, nevoit a le culege, fără a obţine acel miraculos efect al

[1] Robert Musil : *Der Mann ohne Eigenschaften*.

caleidoscopului, de îndată ce recurge la rațiune."[1] Povestirea face acum parte din dezordinea ironică a vieții, nu din logica unei aventuri omenești, bine determinate. Nu-i de loc sigur însă că în acest dans fantasmagoric al „vieții" din jurul omului se exprimă un gînd al lui Musil, deoarece inteligentele cugetări pe care le face asupra artei sale de romancier, le pune pe seama — ironie demnă de Huxley — unui om de afaceri care începe să viseze : „Deci, vibrînd pînă la cele 20 de extremități ale degetelor sale, Arnheim medita ca un om de afaceri asupra liberei circulații intelectuale și fizice din vremile ce vor veni..."[2]

Și totuși, în această viață care scaldă și inspiră reveria artistică, în pofida ironiilor lui Musil, recunoaștem acel eter intermediar între om și existență, care este timpul proustian, alcătuit din „facultatea de a impregna o serie de evenimente cu o emoție inexplicabilă și covîrșitoare". Ce ne pasă dacă, șiret, Musil adaugă : „Dar asta numai atunci cînd ai 16 ani și mergi la școală"[3]. Căci în spatele vidului personajelor sale, păpuși ale unei comedii nervoase, se străvede de asemenea, fără speranță de altfel, nostalgia „timpului pierdut", această dragoste îndepărtată și ascunsă pe care omul hărțuit o păstrează pentru substanța irefutabilă și inepuizabilă a vieții. „Noaptea, gîndurile curg fie în plină lumină, fie răzbătînd prin somn, precum apele în Karst și, de cum se iveau pentru o clipă, calme, Diotima încerca sentimentul că a visat doar clipele precedente (...). Nu mai rămîneau, într-adevăr, altceva decît misterele ultime, eterna nostalgie a sufletului. Moralitatea nu rezidă în ceea ce făptuiește. Ea nu se află în mișcările conștiinței, nici în cele ale pasiunii. Înseși pasiunile nu sînt altceva decît *un pic de zgomot în jurul sufletului nostru.* Poți cîștiga sau pierde regate întregi, sufletul nu se va clinti,

[1] *Ibidem.*
[2] *Ibidem.*
[3] *Ibidem.*

nu poți face nimic pentru a-ți atinge destinul ; doar cîteodată el urcă din adîncurile ființei, calm, cotidian, ca un cîntec al sferelor." [1] Musil continuă să fie ironic, bătîndu-și, și aci, joc de Diotima și de frumoasele sale stări sufletești. Și totuși Ulrich și chiar Musil, asemeni Diotimei, visează acest *quietism*. Ca la Proust, complexitatea infinită a vieții, trăite, retrăite, totalizate, este *altceva* decît banala anecdotă sau meschina grijă a unei aventuri precise : substanța romanului nu este *o istorie*, cu premisele, criza, deznodămîntul ei, o mică istorie izolată și scîlciată. Ea este zumzetul acela de licurici *pe care-l* nasc sute și sute de mii de mici povestiri sau episoade : viața, atît de săracă a unui individ, cu neliniștile și maniile sale, dar atît de bogată, consolatoare sau deznădăjduită, în multiplicitatea sa globală.

* * *

Viața profundă și stufoasă, la nivelul la care pasiunile încetează a se mai opune intelectului, a fost cîntată îndelung de David Herbert Lawrence în *Amanți și fii* (1913), *Șarpele cu pene* (1926) *Amantul doamnei Chatterley* (1928). Aceste cărți seamănă cu niște păduri : dialoguri lente, curbă crescîndă a sentimentelor alimentate de sexualitate, gust prelungit, interminabil ca un amurg văratic, pentru acel patetism în care exacerbarea simțurilor naște iluzia că ai pătruns într-o altă lume. Realitatea romanescă nu stă, nici aci, în intrigă : ea este forța vitală din care-și trage seva o anume ardoare ce animă personajele ; gustul pentru sînge, pentru dragoste, pentru actele carnale, confuzia vieții luată cu dragoste drept materie originară...

După 1950, într-o perioadă în care predomină romanul anecdotic, opera densă și parfumată a lui Lawrence Durrell se impune brusc ca o succesoare a lui

[1] *Ibidem.*

D. H. Lawrence, Henry James și Robert Musil. *Cvartetul din Alexandria (Justine, Balthazar, Mountolive, Clea)* declanșează o simfonie anglo-levantină în care romanul se pierde și se regăsește, ca o puternică temă orchestrală, în propria sa stratificare, în jocurile timpului, pateticii și artei. Decorul este admirabil ales, singurul posibil pentru această vreme de după război, care a pierdut simțul pitorescului feeric, nostalgic, greu : Alexandria dinainte și din timpul războiului. Un oraș cosmopolit încă, dar care a încetat să existe ca atare, păstrînd un gust rău al „timpului pierdut". Cerul implacabil, răcoarea serii uneori, palmierii oficiali ai bulevardelor rectilinii, strada Fuad unde-și dau întîlnire aventura, eleganța și *bluff*-ul cosmopoliților pe care lumea i-a trimis aci, în acest ultim *palace* al planetei, cu arborii lui de zinc. Atmosferă putredă, fără nici o decadență, dar cu mult spirit, într-o lume care privește cum trec marii barbari fără culoare...

Acolo, un scriitor, povestitorul Darley, neverosimilul filozof Pursewarden, levantini și evrei, Nessim și Balthazar, inevitabilul francez grotesc din străinătăți. Pombal, un ambasador, Mountolive și trei femei, Justine, Melissa și Clea. Ne amintim de Șanhaiul lui Clappique, din *Condiția umană*, ca un sens al pitorescului local de care nu s-ar lepăda Claude Farrère ; pe scurt, o lume artificială, caldă încă de inteligență, de hazard, de senzualitate : ultima șansă pe care au avut-o albii de a întemeia o colonie unde spiritul vieții să prețuiască mai mult decît viața însăși. „Actele noastre cotidiene nu sînt în realitate decît niște zdrențe care acoperă veșmîntul țesut în aur : semnificația profundă" [1].

Acest material în care estetismul se împletește cu cel mai simplu pitoresc, pe care-l putea furniza prea bine un Claude Farrère sau un Gabriele D'Annunzio, este folosit de L. Durrell pentru a crea o operă supraromanescă, apropiată în aceeași măsură de Proust și de Lawrence,

[1] Lawrence Durrell : *Justine.*

unde povestirea, aventura, anecdota, timpul și locul nu intervin decît pentru a compune o imensă vînzoleală al cărei centru se află peste tot și nicăieri. Cvartetul lui Durrell nu este o „frescă“, deoarece nu-și propune să „zugrăvească“ viața și cronicile vieții alexandrine, ci să sugereze, dincolo de ele, dincolo de romanele unui estet englez puternic orientalizat, acea invincibilă mișcare centripetă care generează densitatea artistică și consacră „investigarea straturilor profunde“ : „Nu sîntem îndeajuns de puternici sau îndeajuns de răi pentru a putea alege, spune Justine. Totul face parte dintr-un plan întocmit de către altceva, poate, de oraș, sau de o parte din noi înșine...“ [1]

Orientale și greoaie, întîlnirile dintre personajele lui Durrell sînt totuși altceva decît niște „aventuri“ : un efort pentru a crea, în spatele timpului, locul senzorial și cerebral în care timpul se anulează : „Scriitorul care deveneam învăța în sfîrșit să locuiască *acele spații pustii de care este lipsit timpul* — începeam să trăiesc între bătăile pendulei, ca să spun așa. Prezentul permanent care este adevărata istorie a acestei anecdote colective, spiritul uman...“ [2] Între aceste femei cu parfum greu, cu misterul desenat delicat pe albastrul cerului și un povestitor senzual și cerebral ca Lawrence; intelectual ca Huxley, sensibil ca Proust, dar plasat într-o lume mai colorată decît cea a Guermanților, *Cvartetul* care durează de la *Justine* la *Clea* constituie o operă opiacee, seducătoare prin podoabele sale, dar a cărei profundă intenție este, ca la Joyce sau Proust, a ne face să trecem de la existența banală la această neliniște plină de voluptate unde artistul romanesc vrea — zadarnic deseori — „să stăpînească“ viața în culoarea și în eternitatea ei : „Această lume reprezintă promisiunea unei

[1] Lawrence Durrell : *Clea.*
[2] Lawrence Durrell : *Justine.*

fericiri unice, iar noi nu dispunem de nici un mijloc pentru a pune stăpînire pe ea" [1].

Într-adevăr, într-o manieră mai bogată în „ape" decît Proust, Durrell se mişcă pe mai multe planuri, creează între viaţa trăită şi opera de artă un joc de „distanţări" multiple. Pentru a evoca încrucişarea destinelor şi unitatea invizibilă care alcătuieşte oraşul, Alexandria funerară, unde destinele au ars depunîndu-şi cenuşa, el utilizează la început parfumul dulce-amar al memoriei. „Oraşul, visat pe jumătate (cît de real totuşi) începe şi se isprăveşte în noi, prinde rădăcini în ungherele memoriei noastre." [2] Dar povestirea însăşi se face pe planuri amestecate, în fragmente spontane, carnale şi colorate într-o ordine ilogică. Ca şi la Virginia Woolf, personajele nu vor exista în ele însele decît datorită faptului că *se oglindesc unele în altele*. Desprinderi multiple de viziune şi chiar de sensibilitate : devenit amantul Justinei, Darley o cunoaşte la început prin mijlocirea zvonurilor publice, apoi prin intermediul bărbatului Justinei, Nessim, aşa cum pe Nessim îl cunoaşte prin Justine, iar pe această femeie iubită, la apogeul legăturii lor furtunoase, o analizează şi o înţelege cu ajutorul unui jurnal intim, lăsat de un altul care a fost cîndva amantul ei... [3]

Chiar intriga suferă o distorsiune : ea este cvadruplă, împletind indisolubil, într-o fugă ale cărei părţi se reunesc, patru poveşti de dragoste care se reflectă una în alta influenţîndu-se. Justine simţise acea nevoie de viziune caleidoscopică : „O revăd la croitoreasa ei, aşezată în faţa marilor oglinzi cu feţe multiple, spunînd :

— Priveşte ! Cinci imagini diferite ale aceluiaşi subiect. Dacă aş fi scriitor, aşa aş încerca să zugrăvesc un personaj, printr-un fel de viziune prismatică. De ce oare

[1] Lawrence Durrell : *Clea*.
[2] Lawrence Durrell : *Balthazar*.
[3] Lawrence Durrell : *Justine*.

nu pot oamenii să vadă mai multe profiluri dintr-o dată ?“ [1]

În ciuda voitei complicări a tehnicii romanești, nimic nu este totuși abstract în această epopee senzuală, alimentată de personaje ardente într-o atmosferă uscată, greoaie, plină de forță. Romanul care vrea să complice evocarea artistică prin noi procedee romanești, își găsește justificarea în ochii marelui public, pe care nu-l poate deruta... O realitate febrilă se impune pe nesimțite, prin ea însăși, refuzînd seducția prea lesnicioasă a intrigii : „Visez o carte care să fie atît de puternică, încît să conțină toate elementele ființei ei ; nu-i însă genul de carte cu care sîntem obișnuiți în zilele noastre. Pe prima pagină, de pildă, un rezumat al acțiunii în cîteva rînduri. S-ar putea renunța astfel la articulațiile povestirii. Urmarea ar fi o dramă în stare pură, eliberată de chingile formei. *Aș vrea să scriu o carte care visează.*“ [2]

Fără gureșia logică și explicativă a lui Proust, dar cu alte cătușe — un stil uneori pretențios — Lawrence Durrell ne oferă, în urma unei duble strădanii de artist și de vulgarizator, „drama în stare pură“. În Alexandria sa onirică, grea de senzualitate, crispată în personaje violente și aspre, maladive, nefericite, bogate și abătute, el captează, în cele din urmă, interesul celui mai banal cititor, fără a recurge la servitutea povestirii unei istorii ori la cea a analizării caracterelor. Cititorul nu mai este direct mișcat de psihologie sau narațiune, ci de acea materie impalpabilă a vieții și a destinului pe care Virginia Woolf n-a putut-o sesiza, murind din această pricină, materie care devine arzătoare, onctuoasă, tactilă la Durrell...

Cu el, romanul fără intrigă și fără convenții psihologice are o reușită carnală. El își dovedește existența umblînd, strigînd deasupra dezafectării romanului de

[1] Lawrence Durrell : *Justine.*
[2] *Ibidem.*

analiză, că marea *Psyhé* a murit : „Pentru scriitor, personajele înfățișate prin prisma psihologicului au pierit. *Psihicul* contemporan s-a spart ca un balon de săpun.“ [1] Ființele vii și ardente din *Cvartetul din Alexandria* sînt, în ultimă instanță, destul de înflăcărate pentru a rămîne rebele în fața analizei și a comentariului (pe care Durrell, de altfel, le folosește din plin). Este într-adevăr vorba de „o carte care visează“, de o materie romanescă în stare pură : intriga spulberată, psihologia dispărută, nu mai rămîne decît patosul, reprezentînd esența romanului.

[1] *Ibidem*, p. 125.

XI

DINCOLO DE ROMAN: METAMORFOZA

Irumperea epopeii în roman: de la Romanul Trandafirului *la* Ulise — *Alegoria la Joyce* : Portretul artistului, Ulise. — *Realism și epopee : un ezoterism liric.* — *Alegorii kafkiene :* Castelul *și* Procesul. — *O simbolică enigmatică : mitologia negativă a lui Kafka.* — *Tradiția lui Kafka.* — *Malcolm Lowry și* Sub Vulcan. — *Hermann Broch și* Moartea lui Virgiliu. — *Romanul-poem liric.*

Lucru vulgar scris în limba vulgară (iată originea termenului), încă din secolul al XIV-lea romanul povestea o istorie, o istorie lesne de înțeles, un roman-foileton ; poemului epic sau didactic, romanului în versuri nobile, le revenea sarcina de a exprima ceea ce depășește anecdota... De altfel, pînă spre 1600, romanele nu sînt decît *transcripția în proză sentimentală și în foileton popular* a operelor mai vechi și mai băgate-n seamă...

Și totuși, începînd din secolul al XVIII-lea, acest gen, care inițial era doar un „divertisment", cucerește primul loc. Psihologia și sociologia l-au îmbogățit ; a devenit capabil să analizeze, să studieze, să se documenteze, să pună probleme. La origine literatură destinată plăcerii și distracției, el își ocupă, încetul cu încetul, locul ce i se cuvine în literatura ambițioasă, exigentă, creatoare. În secolul al XX-lea el reprezintă cea mai curentă formă artistică, invadînd și suprimînd celelalte genuri. În acea clipă, forța și ambiția care-l definesc nasc în el obligația de a satisface, în domeniul realității, imaginației sau simbolului toate nevoile și de a folosi toate posibilitățile altădată exprimate de alte genuri...

La origine „romanul" (simplă povestire romanescă) trebuia să rămînă întemeiat, în mod fatal, pe anecdotă și pe aventură. Oricît am încărca această anecdotă cu

fineţe psihologică sau cu observaţie socială, ea nu va ajunge să exprime, decît cu mare greutate, ceea ce exprimau altădată (înainte de biruinţa exclusivă a romanului) poezia, mistica, alegoria, epopeea... Între romanul credincios sieşi, adică întemeiat pe o povestire interesantă şi *romanul care îşi însuşeşte ambiţiile şi intenţiile genurilor literare dispărute*, conflictul este inevitabil. Intenţiile diferă. *Moş Goriot* de Balzac şi *Ulise* de James Joyce aparţin unor genuri mai diferite ca *Iliada* lui Homer şi *Odă la cucerirea Namurului* de Boileau. Căci *Oda la cucerirea Namurului* şi *Iliada*, la fel ca şi *Cîntarea lui Roland* sau *Artemis* de Nerval, au o intenţie comună : să magnifice evenimentele pînă la a le da un sens simbolic. Intenţia lui *Moş Goriot*, dimpotrivă, era pur şi simplu de a emoţiona şi a trezi interesul prin evenimente care rămîn perfect umane.

Cam prin 1925 deci, epopeea şi alegoria poetică vor irumpe în ceea ce continuăm să numim roman. Dar acest „roman“ nu mai este o povestire romanescă agreabilă : *este o operă poetică, alegorică, epică, mistică, folosind forma romanului.*

* * *

Pregătite de romanul „ironic“, postsimbolist sau impresionist, operele lui Kafka, Proust, Joyce sau Musil impun romanului ambiţii străine romanului originar, provenite de fapt din alte „genuri literare“ pe care romanul le-a înăbuşit, dar care revin pentru a-l năpădi la rîndul lor... „Grecia cucerită şi-a cucerit aprigul învingător“, se spunea altădată despre cucerirea Atenei de către Roma. Tot astfel, poezia epică, alegorică şi mistică, dată deoparte în urma triumfului brutal al romanului anecdotic şi realist, *se reintroduce în el, convertindu-l în substanţă poetică.*

„Nu mai e roman“, vor spune amatorii de povestiri romaneşti, derutaţi de simbolism, de poezia şi sofisticăria acestor opere ; şi într-adevăr vor avea dreptate.

Bibliotecarul este cel care greşeşte. *Ulise* de James Joyce este un poem epic deghizat în roman sau, invers... *Castelul* lui Kafka este construit ca un *Roman al Trandafirului*, scris în termeni pesimişti şi negativi, sau precum călătoriile sufletului la San Juan de la Cruz, la Meister Eckhart, sau la Sfînta Tereza de Ávila *În căutarea timpului pierdut* este o meditaţie deghizată în cronică şi, minus credinţa, urmează planul *Confesiunilor* Sfîntului Augustin. Musil este un Platon hibridat cu Flaubert. O pagină de Proust poate fi un poem alexandrin pe care Properţiu l-ar fi iubit şi imitat ; o altă pagină poate reprezenta cazuistica unor clerici medievali care ar fi substituit psihologia teologiei.

A transforma viaţa în legendă sau în alegorie era vechea dorinţă a epopeei şi a poeziei. Dincolo de roman, opera lui James Joyce sugerează această operaţie magică, deşi nu o înfăptuieşte. *Portretul artistului (Dedalus)* şi *Ulise* traduc în deplina lui rigoare conflictul dintre roman şi poezie, dintre roman şi acel roman care vrea să depăşească romanul.

O dată cu *Portretul artistului* (1916) aventura umană redevine invizibil o istorie mitică. Stephen Dedalus, acest tînăr locuitor din Dublin, artist pe jumătate ratat, trăieşte în lumea banală a unui oraş din piatră şi ceaţă, iar inşii cu care intră în relaţie, pe care îi frecventează, prieteni, vecini, vagi cunoştinţe, metrese, par nişte simple siluete pitoreşti ale unui roman realist, un pic sarcastic. Nimic fantasmagoric în această viaţă uşor picarescă a unui tînăr. Dar, ca la Kafka (acesta începea să scrie *Procesul* în aceaşi perioadă, 1914), tot ceea ce i se întîmplă lui Stephen pare a avea un sens simbolic, un sens secund. În viaţa lui socială precum şi în viaţa personală, Dedalus luptă pentru a scăpa de povara presiunilor care-l paralizează : amintiri din copilărie ori din adolescenţă, religie, naţionalitate, familie, mediu social şi ambianţă a vieţii. Nu retrăim totuşi această luptă, aşa cum o dorea tradiţia romanului psihologic, cu mintea şi sensibilitatea eroului. Ea se exprimă printr-un *simbolism* al evenimentelor — de altfel prea mărunte — care

alcătuiesc viața lui Stephen Dedalus. Așa cum, mai tîrziu, va face romanul american, Joyce se mulțumește să-și lase eroul să trăiască și să acționeze, descriind actele și evenimentele. Îi revine cititorului sarcina de a vedea în fiecare din aceste evenimente neînsemnate o manifestare alegorică a destinului. Totul se desfășoară ca la un joc cu zaruri cînd jucătorul ajunge mînat de hazard în „punctul mort" sau, dimpotrivă, sare cîte șapte sau nouă căsuțe, înaintînd spre țintă. Ținta este, desigur, libertatea umană, iar aci, libertatea artistului scăpat de complexele, de sfielile, de insuficiențele sale. Într-un capitol, Stephen Dedalus este „pedepsit" (sau penalizat) pentru o eroare sau alta, minimă în aparență : în copilărie, de pildă, pentru a fi refuzat să facă schimb de jucării cu camarazii săi.

Uimitor procedeu de construcție romanescă amintind de *Romanul Trandafirului* sau de harta îndrăgostitului așa cum o înfățișa domnișoara de Scudéry în *Clélie*. Comparația nu e nelalocul ei : în tot Evul Mediu și, după cum se vede, pînă în epoca prețioasă, literatura făurea imagini alegorice ale destinului. Eroul lui Guillaume de Lorris din secolul al XIII-lea, care întruchipează „Amantul", *trebuie* să pătrundă în grădina Plăcerii, condus de Doamna Trîndăvie, unde va fi încîntat de dansurile Bucuriei și Dărniciei (personaje cu totul simbolice), dar va scăpa de ele pentru a pătrunde în grădina în care-l cheamă Trandafirul, fiind solicitat acolo în același timp de Primejdie și de Gură Rea, care-l fac să rătăcească și-l dușmănesc, precum și de Vorbă Bună și de Speranța care-l ajută și-l călăuzesc.

La Joyce simbolurile preferințelor noastre nu poartă nume atît de frumoase și de copilărești, prezentîndu-se în chipul unor irlandezi bărboși, bețivi, guralivi, foarte reali. Grădina copilăriei se cheamă Conglowes, prima femeie zărită poartă numele de Eileen, nimic nu amintește de lumea zînelor, este Irlanda și Dublinul, așa cum sînt ele în realitate : romanul a impus „realismul" chiar poeților, iar orașul în care trăiește Stephen este cel al unui Balzac irlandez. Numai că el este, *în același timp*,

universul simbolurilor care au fost altădată cele ale lui Guillaume de Lorris. Diferenţa constă doar în faptul că în secolul al XIII-lea un roman alegoric în versuri se desfăşura într-o lume ireală, pe cînd în secolul al XX-lea el este scris în proză, personajele sale au barbă, mustaţă, sîni, pîntec, situaţie socială, şi micul lor „caracter", vorbesc acelaşi dialect al locului, sau argoul din Dublin, dar, pe lîngă faptul că sînt oameni reali, ei mai sînt şi simboluri cu care Stephen Dedalus joacă acel joc complicat care se cheamă destinul unui om şi drumul său spiritual. De altfel, şi Nerval îl făcuse, între timp, între secolele al XIII-lea şi al XX-lea.

Secolul al XX-lea înţelege cu greu acest nou amestec de genuri. „Romanul" care-i fusese lăsat moştenire povestea o anecdotă pasionantă şi prezenta personaje „adevărate". *Portretul unui artist* este făcut în întregime din „personaje adevărate", dar intriga pe care acestea o ţes în jurul lui Stephen nu are nimic poliţist, social ori psihologic... Ea este doar simbolul unei „intrări în viaţă" ; istoria tinereţii unui artist şi a ceea ce-l împiedică să fie un artist. Joyce amestecă fără şovăire două inspiraţii separate de şapte secole : zugrăvirea realistă care ne este familiară şi „romanul alegoric" care urcă pînă în secolul al XIII-lea. Nimic de mirare de altfel, deoarece, după secolul al XIII-lea, ceea ce numim noi roman s-a consacrat aventurii, anecdotei, sentimentalităţii, psihologiei, sociologiei, *înăbuşind* o altă viziune a vieţii omeneşti şi a destinului uman, viziunea ezoterică şi alegorică ce apare fără veste chiar în roman de îndată ce poezia nu mai are puterea s-o exprime... Cititorul celor *Trei Muşchetari* rămîne interzis în faţa „romanului" *Portretul unui artist,* în care viaţa este amestecată cu alegoria vieţii : conţinutul rămîne „realist" şi „adevărat", intenţia şi trama impun cititorului o conversiune la poezia secretă.

* * *

Romanul ajunge astfel într-un stadiu în care opera de artă scapă de convenţiile naraţiunii înrudindu-se cu

marile opere ezoterice, ca *Eneida* sau *Divina Comedie,* opere al căror *plan* chiar, invizibil de altfel la prima lectură, are o semnificație specială, matematică și spirituală. *Portretul unui artist* este obscur construit pe imaginea *labirintului:* Stephen *Dedalus* poartă numele acelui grec mitic care a construit labirintul și... s-a rătăcit acolo el însuși : imaginea artistului...

Ulise (1922) are de asemenea un plan ezoteric. Materialul este totuși banal : ziua de 16 iunie 1904 trăită de un mărunt agent de bursă din Dublin, Leopold Bloom. Cernerea orelor acestei zile aduce cu ea diverse fluxuri de senzații, de parfumuri, de asociații de idei, de realism psihologic și social ; douăzeci și patru de ore din viața unui mic evreu irlandez, așa cum *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf va descrie douăzeci și patru de ore din viața unei englezoaice din clasa mijlocie... Cu excepția primelor capitole din *Ulise* consacrate „fiului spiritual" al lui Leopold Bloom, Stephen Dedalus din romanul precedent..., nimic altceva în carte decît episoadele, consistente, îmbîcsite, exagerate la modul liric, ale acestei zile din viața lui Bloom, 16 iunie 1904, descrise în toate amănuntele (interioare și exterioare). Realismul este total. Bloom își lasă soția, cîntăreața Molly, culcată în pat, iese din casă pentru a umbla pe străzile Dublinului, citește un prospect, examinează vitrinele, apreciază mirosul de cafea prăjită într-o băcănie și cumpără o bucată de săpun pe care o va căra toată ziua în buzunar. După ce a asistat la o înmormîntare, pe la amiază vizitează redacția unui ziar, se duce apoi la un birt unde se alimentează copios, înainte de a discuta cu un iezuit, de a merge la bibliotecă și de a se ghiftui apoi într-o măsură mai substanțială într-un bar din care e gonit de un antisemit beat. Plimbîndu-se pe malul mării, întîlnește o tînără exhibiționistă, apoi se duce la bordel. Tîrziu, îl cunoaște pe artistul Stephen Dedalus, îl aduce în cartierul său, face un nou popas într-un birt și se întoarce la el acasă, unde nevasta lui, Molly, este gata să adoarmă.

Nimic mai banal, nici mai vulgar ; nici o aventură, nici o „povestire“ care să merite a fi relatată. Această zi, pitorească în ansamblu, dar lipsită de însemnătate, este descrisă toată, în cele mai mici amănunte, prin senzaţiile lui Bloom : mirosul străzilor, atmosfera infectată a barurilor şi, amestecate cu aceste amănunte obiective, asociaţiile de idei ale sărmanului erou care se gîndeşte la un fiu mort, la Orientul de unde se trage familia sa, la Virgiliu, la Hamlet, la infidelităţile soţiei sale... Nu sîntem scutiţi de nimic, nici chiar de cuvintele fără semnificaţie care-i obsedează spiritul, impuse de panourile publicitare. Toate acestea într-un stil lipsit de unitate, deşi mereu liric, violent şi puternic, care recurge la fel de bine la descrierea realistă ca şi la monologul interior, cu cadrilurile, reminiscenţele, revenirile sale... Pe scurt (în stare brută în aparenţă, dar folosind în realitate toate tehnicile cunoscute), este vorba de viaţa larvară, amănunţită pînă la dezgust, a unui om neînsemnat într-o zi neînsemnată...

Dar această relatare insistentă, agresivă, fidelă şi supraîncărcată, murdară, plictisitoare şi pitorească, adevărată ladă de gunoi a zilei unui om, lipsită de dramă şi neinteresantă, această relatare realistă, răbdătoare şi împovărată, *urmează planul Odiseei.* Fiecare oră din ziua lui Bloom este transpunerea nămoloasă şi lirică a unui cînt din Homer... înmormîntarea la care asistă dimineaţa reprezintă funeraliile lui Elpenor, vizita la redacţie este Ulise la Eol, bordelul este cartea despre Circe etc.

Intenţia lui Joyce e limpede : viaţa cea mai comună, mai banală, mai neînsemnată — o zi din viaţa unui irlandez oarecare în 1904 — posedă o structură poetică invizibilă care o asimilează epopeii. Toate actele noastre au un sens. Realitatea familiară şi îngălată de fiecare zi reprezintă, pentru artist sau pentru Dumnezeu, un poem alegoric : mergînd la birou, la birt, nu contează unde, fiecare om trăieşte, în fiecare zi, o *Odisee.* Iar viaţa nu este ceea ce pare, adică mediocritatea cotidiană a unui

ins neînsemnat, deoarece în aceste mediocrități arta poate regăsi „planul“ invizibil al unui poem epic...

Fără a pierde nimic din vulgaritatea sa — ziua de 16 iunie 1904 trăită de Leopold Bloom este foarte vulgară — viața rămîne ceea ce este pe planul realist, dar reprezintă în același timp o alegorie, un joc de zaruri... Mizăm în aparență pe lucruri mici, în fiecare zi. Dar deoarece toate sufletele sînt egale, deoarece în fiecare mizerabilă zi, fiecare ființă omenească este, în absolut, un erou epic, chiar dacă se mulțumește să-și salute cunoștințele și să meargă la bordel, un ansamblu arbitrar decupat din viața unui om neînsemnat (acel 16 iunie din viața lui Bloom la Dublin), este o epopee egală cu toate Odiseele.

Paradoxul lui Joyce este strălucit. Joyce scurtcircuitează două extreme, omul neînsemnat, justițiabil al „realismului“ literar și eroul epic. El vrea ca aceste extreme să se confunde, altminteri arta și viața n-ar mai însemna nimic... Trebuie să admirăm disperarea — sau încrederea — pe care o avea el în această provocare artistică pe care o reprezintă Ulise... A voi să confunzi epopeea cu viața și, în acest sens, a alege viața cea mai comună pentru a face din ea o epopee. A fost un pariu excesiv. Cred că toți îl consideră pierdut, chiar aceia care admiră, în *Ulise* sau în *Finnegan's Wake*, abilitatea tehnică și estetică a lui Joyce. Dar acest monument enorm și pasionant, apărut pe neașteptate în 1922, anul în care murea Proust, pecetluiește drama estetică și spirituală a romanului care vrea să depășească povestirea, să depășească vulgaritatea realistă tinzînd către o imagine epică, să depășească lipsa de însemnătate a vieții tinzînd către afirmarea omului. Joyce rămîne un autor ezoteric, chiar în eșecurile sale : el a încercat să facă din roman un tratat de mistică artistică sau spirituală ; dintr-un „gen“ la origine facil și grațios, o operă alegorică ce evocă drama ultimă a omului în fața propriului

său destin, mileniile, ireductibila banalitate a vieții psihologice și sociale și ireductibilul protest al omului împotriva acestei banalități.

* * *

Într-o altă atmosferă, metamorfoza devine completă o dată cu Kafka. Pînă aci, povestirea era o explicație a vieții. Kafka a scris povestiri *inexplicabile*. Un om sosește în apropierea unui castel, fiind angajat acolo în calitate de agrimensor. Oprindu-se într-un sat vecin, el întreabă la ce oră va trebui să se prezinte. Nu va primi niciodată răspuns : nici n-ajunge să întîlnească vreun om de la „castel", cartea întreagă desfășurindu-se în acest sat în care este imobilizat agrimensorul...

Castelul a fost gîndit, imaginat și scris astfel încît să nu se poată ivi nici o explicație. Totul este povestit însă, fără nici o aluzie aparentă la fantastic, totul se petrece ca în viața reală. Nimic mai realist și mai natural ca acele conversații ale agrimensorului cu hangița, cu primarul, cu tînăra Frieda, cu toți pe care-i întîlnește. Eroul cărții își găsește cît de cît o statornicire, se îndrăgostește, cunoaște oameni binevoitori sau suspicioși mai mult sau mai puțin diferiți, totul ar putea fi redus la descrierea prea banală a unui comis-voiajor care, în așteptarea unor noi ordine din partea casei pe care o slujește, este nevoit să zăbovească o bucată de timp într-un sat. Elementul „neverosimil" care introduce în ireal fără a părăsi totuși realismul, stă în faptul că nimeni nu-l „lămurește" că stăpînii castelului sînt niște originali care nu vor să lase nici o persoană să intre la ei și care, uneori, se amuză angajînd prin corespondență diferiți slujbași pentru a-i lăsa apoi nedumeriți în fața unei uși închise... Orice alt scriitor în afară de Kafka, păstrînd, desigur, în cuprinsul întregii cărți același mister, ar fi sfîrșit prin a da o asemenea „explicație" pentru a satisface spiritul rațional al cititorului, după ce l-a intrigat. Așa face, de pildă, romanul polițist sau romanul „mis-

ter", forme populare ale romanului kafkian. Între forma populară şi cea mistică intervine, după cum bine ne dăm seama, o inversiune : romanul cu mister devine neverosimil şi surprinzător pe parcursul lui oferind, la sfîrşit, o explicaţie ; romanul lui Kafka rămîne cît mai aproape de viaţa cotidiană şi de verosimil, dar ceea ce se întîmplă acolo, rămîne, pînă la sfîrşit, inexplicabil.

Inexplicabil, desigur, pe planul verosimilului obişnuit. Nu înţelegem, de pildă, pentru ce agrimensorul, sătul de toată această comedie, nu sfîrşeşte prin a pătrunde cu forţa în domeniu (despre care nu ni se spune nicăieri că ar fi de netrecut), prezentîndu-se, fără invitaţie oficială, în faţa ciudaţilor săi patroni, măcar pentru a le reproşa faptul... Ar fi o reacţie, într-adevăr, omenească.

Pentru a crea o lume neliniştită şi de neînţeles, fără a recurge nicidecum la fantastic, relatînd, la modul cel mai banal, fapte şi conversaţii care par „fireşti" — şi care sînt fireşti — Kafka nu are nevoie decît de două neverosimilităţi psihologice voite, aproape invizibile, căci le face să fie uitate datorită simplităţii povestirii. Din situaţia foarte obişnuită în general, a unui slujbaş care, ajuns la patronii săi, găseşte poarta închisă, Kafka face o povestire fascinantă, neliniştitoare, obsedantă, eliminînd de la bun început, pe nesimţite aproape, cele două soluţii logice ale acestei aventuri : fie că oamenii din castel sînt nebuni, fie că agrimensorul se va hotărî într-o bună zi să spargă geamurile. În *Procesul* regăsim acelaşi postulat ; avertizat că a fost pus sub acuzare, un om se zbate la nesfîrşit fără a reuşi vreodată să afle de către cine, unde şi de ce. Nimeni nu-i „explică" dacă e vorba de o greşală sau de o răzbunare, în timp ce el însuşi nu se gîndeşte nici o clipă să reacţioneze intentînd acţiune în defăimare, o plîngere împotriva unei acuze arbitrare...

Aceste invizibile neverosimiluri care ar putea fi luate drept un procedeu voit şi întrucîtva artificial al autorului, sînt, dimpotrivă, manifestări ale imaginaţiei spontane şi autentice a lui Kafka. Pe de altă parte, nu vom putea găsi o interpretare „simbolică". E uşor, prea uşor chiar să

vedem în slujbașul care nu poate ajunge pînă la stăpînii săi simbolul unui om despărțit de Dumnezeu și pus în imposibilitatea de a-i cunoaște voința; iar în eroul *Procesului* figura unei ființe omenești care, în virtutea unui păcat originar, se simte întotdeauna vinovată și învinuită. Aceste interpretări sînt prea evidente pentru ca, dacă ar fi existat în intențiile lui Kafka, să nu fi răzbătut măcar într-o frază oarecare. Dar Kafka n-a făcut aceasta...

Or, dacă n-a făcut-o înseamnă că n-a voit s-o facă, înseamnă că nu asta i-a fost intenția. Nici *Procesul* nici *Castelul*, pentru a nu aminti decît cele două mari opere ale sale, nu vor să aibă nici un sens simbolic, limpede și definisabil în același timp, prin intermediul simbolului. Desigur, glosatorii psihologi sau psihiatri se vor delecta în a găsi în romanele kafkiene, situația psihologică a lui Kafka, rupt de comunitatea evreiască, covîrșit de un tată tiran, bolnav de un complex de inferioritate, incapabil a se hotărî să se însoare, minat, pe de altă parte, de boală. Alții vor vedea aci influența Cabalei, a lecturilor din Meister Eckhart, ba chiar vor putea surprinde acțiunea teologilor protestanți. Să nu ne încredem însă prea mult în copilăreștile simboluri exoterice. Dacă Franz Kafka ar fi „recurs la simbol", lucrul ar fi fost vizibil, ca la Maeterlinck, de pildă. El însuși ne previne, de altfel, într-un scurt text intitulat *Simboluri*: „Unii se plîng că spusele înțelepților nu sînt decît figuri ce nu pot fi folosite în viața de toate zilele, singura, de altfel, de care dispunem (...). Toate aceste simboluri nu vor să spună în fond decît că insesizabilul nu poate fi surprins; iar noi știm aceasta. Grija noastră zilnică se datorește unor cu totul alte lucruri."

Textul e limpede: simbolurile literare sînt la fel de incapabile să traducă asprimea și absurditatea condiției umane, ca și simplul realism literar. Kafka n-a încercat deci să studieze niciodată, nici măcar sub o formă alegorică, deghizată, harul, păcatul, derelicțiunea etc. El n-a voit să exprime vreo filozofie, nici să dea o imagine literară a propriei sale condiții ci, influențat, pur și simplu, după cum limpede se vede, de situația sa, de complexele

sale, de lecturile sale, el a renunţat să-şi exprime sensibilitatea, opiniile, ideile. În schimb, a *construit deliberat povestiri ininteligibile*, pentru a le salva de orice interpretare.

Poate că e opera unui nebun. Dar această operă a fascinat pînă acum cel puţin două generaţii. La capătul acestei experienţe ea se impune ca o nouă formă a operelor spiritului : artistul creează o lume *inexplicabilă*, ireductibilă la comentariul raţional. În loc să fie zvîrlită în categoria clinică a schizofrenicilor, această operă capătă, pentru numeroşi cititori, o valoare iradiantă, exemplară, inexplicabilă. Ea acţionează ca o „revelaţie" mistică. Nimic n-o poate explica, dar ea pare să explice totul ; este neverosimilă şi iraţională, dar prin prezenţa sa absolvă raţionalul de ipocrizie, aproximaţie, prostie şi imoralitate.

În vremile foarte îndepărtate, „miturile" (în ciuda faptului că acest cuvînt este atît de depreciat astăzi) au putut juca acest rol. Comedia dramatică (şi mai ales mitologică), jucată în Grecia secolului al VI-lea în faţa templului din Eleusis, constituia, se pare, de asemenea o povestire densă, absurdă, vie, de neînţeles, al cărei adevăr negativ (sau ascuns) intriga totuşi sensibilităţile şi, fără a fi „explicat" vreodată, constituia o imagine înspăimîntătoare şi intimă totodată, graţie căreia iniţiaţii acceptau mai lesne micile banalităţi şi micile putreziciuni ale existenţei obişnuite...

Precum altădată mistagogul, iată un scriitor a cărui temă nu mai este o povestire simbolică, ci una definitiv inexplicabilă, fără interpretare şi fără cheie. Dacă fascinează şi pare adevărată, este pentru că toate detaliile aparţin realismului, pentru că exprimă, la modul esenţial, realitatea. Dacă e trăită pe planul realismului mic-burghezului satisfăcut, exigent şi fanfaron, sau pe planul misticului, al ambiţiosului sau al rătăcitului — interesează prea puţin —, realitatea trăită rămîne impenetrabilă. Cine va tălmăci sensul unei vieţi, al unui gest, al unui cuvînt ? Nu mai sîntem aci la punctul în care viaţa omului se reduce, în roman, la biografia sa oficială şi

la discursul ce va fi pronunţat pe mormîntul său. Trebuie să admitem că-i vorba de altceva, de ceva pe care nici viaţa socială, nici viaţa de familie, nici sociologia, nici arta n-au reuşit să-l reţină şi să-l definească.

Iată secretul pe care-l urmăreşte, fără speranţă de altfel, romanul lui Proust, Joyce, Kafka. Un astfel de secret, ştim prea bine, nu va fi niciodată pus în formule de limbajul nostru omenesc. Înţelegem poate de aceea, în faţa acestei neputinţe, romanul kafkian. Din aventura pe care romancierul anecdotic — inclusiv Balzac — o povesteşte explicînd totul, Kafka nu reţine decît partea inexplicabilă, cea în care imaginaţia umană şi romanescă renunţă la raţiunile sale pentru a se interesa — aşa cum face poezia — de misterele sale.

* * *

Tradiţia kafkiană nu este singura tradiţie care alimentează marele roman alegoric. Îl regăsim, cu tot atîta pregnanţă, în 1947, la un american sălbatic, puternic şi brutal, Malcolm Lowry : precum *Ulise* şi *Castelul*, *Sub vulcan* este unul din acele mari romane eratice ale secolului al XX-lea, care nu mai reprezintă o povestire, un „studiu" făcut în tradiţia romanescă, ci expresia modernă a ceea ce explima altădată Dante în *Divina Comedie*, a ceea ce exprima epopeea într-un mare poem gesticulator. Această expresie trece astăzi prin forma ei romanescă pe care o transcende, desigur, depăşind-o.

Sub vulcan este povestea ultimei zile trăite pe acest pămînt de Geoffrey Firmin, fost consul, retras la Quauhnahuac, în Mexic. Totul este concentrat, bogat, exuberant, ca în *Ulise* de Joyce. Exotismul serveşte pentru depeizare, distanţare, recul, permiţînd introducerea unor imagini cumplite ; Lowry evocă şi studiază la fel de bine o scoică, o formaţiune stîncoasă ca şi o femeie ori o amintire din copilărie. Siluete stranii, mexicani *outlaw*, arhitecturi mexicane, umplu orizontul... Departe, marea, simbol al purităţii, pe care însă Geoffrey Firmin o detestă...

Alcoolic în ultimul grad, copleșit de amintirile și greșelile sale, ex-consulul își trăiește ultimele ore în fața noastră. Ore în care, tot ce-i rămîne din viață, pînă în cele mai mici amănunte, tot ceea ce-l înconjoară se umflă, se clatină, pendulează în imagini detaliate, amestecate cu imagini obsedante ale prezentului, acest prezent pe care trebuie să-l mai trăiască încă. În centru se află păcatul originar, păcatul *său* originar : un episod de război în care a permis mitralierea ofițerilor unui submarin inamic. Și dragostea omenească : singura femeie pe care a iubit-o, Yvonne, a venit și ea la Quauhnahuac... O viață întreagă se grămădește în primele șapte ore ale zilei, trecutul : păcat, dragoste, ură, uitare, și prezentul : fantoșe, incidente mărunte, figuranți, decor agresiv exotic. Peste tot un simbol al neliniștii : nevoia de alcool. Geoffrey Firmin reprezintă aci, într-un text realist și sclipitor suprarealist și redondant totodată, agonia Omului în grădina cu măslini... Este, în ultimă instanță, un fel de imagine agonizantă a omului modern, fără suport social, și fără zei, sufocat de vicii, ros de regrete sau de nostalgii, ducîndu-și viața într-o lume concretă și vidă... Apoi moartea, fulgerătoare...

Nimic nu amintește mai bine intenția lui Dante. Numai că Dante se mișca într-un cosmos populat simultan de păcate omenești și prezențe supranaturale, precum și de un idealism difuz și consolator, care nu mai e la modă. La Lowry, neputința umană domină ; de unde un stil mai contrastant, mai agresiv, o angoasă mai vădită. Alcoolul o înlocuiește pe Beatrice ; opera este mai puțin armonioasă și mai puțin mare. Ea își păstrează aspectul ezoteric. Ca și Dante, ca și Joyce, Lowry s-a amuzat derutîndu-l pe cititor, sugerîndu-i mai multe interpretări. Eroul său este un pasionat al tarotului, al doctrinelor secrete, al științelor oculte și simbolice... deși nu crede în ele. În *Sub vulcan* pot fi regăsite tot felul de interpretări ezoterice, fără ca vreuna din ele să fie convingătoare, tot așa precum la Joyce sînt jucate diferite simbolisme fără ca vreunul să fie definitiv. Cartea „este alcătuită din douăsprezece

capitole, iar corpul povestirii este cuprins într-o singură zi de douăsprezece ore. De asemenea, anul are douăsprezece luni, iar cartea întreagă este închisă în limitele unui an, în timp ce această pătură adîncă a romanului sau a poemului care ține de mit, este legată aci, de Cabală." [1] Aceeași construcție, în general ca aceea a *Divinei Comedii* sau a lui *Ulise.* Romanul poate de altfel fi citit și fără a cunoaște această arhitectură secretă, iar Malcolm Lowry nu o amintește „decît în treacăt pentru a face să se simtă, cum spune Henry James, *că există adîncimi*".

* * *

Această construcție alegorică este mai evidentă în ultima carte a lui Hermann Broch, *Moartea lui Virgiliu.* Și aci. ultimele ore din viața unui om prilejuiesc o lungă meditație — realistă și lirică în același timp, ca la Joyce — producînd un efect de concentrare cu valoare mitică.

Pe moarte, Virgiliu debarcă la Misena, purtat în litieră pînă la palatul imperial. Ca și *Divina Comedie,* ca și *Ulise,* ca și *Sub vulcan,* cartea are o arhitectură ezoterică în parte arbitrară : fiecare din părțile sale este simbolul unui „element", apa (intrarea în radă și în oraș), focul (neliniștea nocturnă, febra muribundului), pămîntul (Virgiliu legat din nou de viață datorită întîlnirii cu prietenii) și, în sfîrșit aerul, adică sublimarea în aer și în moarte... Tonul însuși al acestui poem romanesc scapă povestirii, prin folosirea unuia din procedeele sistematizate și vulgarizate apoi, după 1950, de școala franceză a „noului roman" : totul este exprimat aci în monologul lăuntric al lui Virgiliu, dar, pentru a obține un anume efect de „distanță" și de obiectivitate, acest monolog interior este scris la persoana a treia. Virgiliu se regîndește pe sine însuși dar la modul „El" ; este omul

[1] Malcolm Lowry — *Unter the Volcano,* prefață la traducerea franceză, *Au-dessous du volcan,* Corrêa, 1960.

care se vede trăind și gîndind cu un anume recul, pasionat însă. Și nu este adevărat oare, că în extrema concentrare a meditației și a febrei, „Eu“, care este în principiu suportul monologului lăuntric, deseori numai pe jumătate conștient, poate ceda locul acelui „El“ al unei dedublări în care se percepe pe sine însuși ca pe un obiect pus în cauză ?

Totul este desfășurat pe mai multe planuri ale realității psihologice, morale și universale și, pentru Broch, funcția însăși a artei este de a crea această viziune polivalentă, acest simbolism multiplu. Realitatea banală este prezentă, prin zgomotele mulțimii, evocarea străzilor unui oraș portuar, rumoarea nocturnă, discursurile și conversațiile prietenilor lui Virgiliu. Dar drama care înnoadă „intriga“ și comandă cartea, este o dramă spirituală, o dramă a *sensului* lucrurilor. Așa cum, la Lowry, ultimele ore ale consulului, prin intermediul banalității însăși a ultimei zile, concentrau totuși pe nevăzute toate problemele semnificației unei existențe — și ale eșecului acesteia — tot astfel ultima zi a lui Virgiliu este dominată de o dezbatere psihologică și simbolică : înainte de a muri, Virgiliu (așa cum atestă, de altfel, istoria) vrea să-și distrugă opera, *Eneida. Moartea lui Virgiliu* poate fi deci interpretată ca o punere în chestiune a valorii operei de artă. *Sub vulcan* era, sub o formă realistă și mitică totodată, examenul de conștiință sau judecata alegorică a unei vieți și a unui om : *Moartea lui Virgiliu* este *Judecata de apoi* făcută de către creatorul ei, creației literare, în speță *Eneida,* care voia să fie de asemenea vîrful și expresia unei civilizații. În spatele fabulei, în spatele romanului-poem liric, se desfășoară o dramă estetică, filozofică și morală. Dramă cu atît mai vastă cu cît, deși Virgiliu și *Eneida* sînt destul de departe ca să ne lase reci — fapt care conferă mitului o anume „distanțare“ — ele evocă simultan totuși acel mister aflat la temelia sensibilității lui Virgiliu, deseori vizionară, și acea pretenție didactică, istorică și estetică, ce poate face din Eneida simbolul creației monumentale și discutabile, adică al unei întregi civilizații. O dată

cu verva irlandezului Joyce, teroarea misticului evreu Kakfa, furia americanului Lowry, neliniştitul idealism filozofic al austriacului Broch, poemul romanesc alegoric găseşte o formă puternică şi absolută.

Astfel, romanul serveşte uneori drept mod de expresie pentru tratatul mistic, pentru sumă, pentru epopeea mistică... Evadat din cătuşele obligaţiilor de povestitor graţios sau sentimental, din constrîngerile de sociolog, el se transformă în poem şi în provocare. Operă de artă şi de nelinişte, operă dificilă şi ermetică, el ajunge uneori departe de vocaţia sa primordială, care constă în a plăcea şi a povesti frumos.

XII

ARTA ROMANULUI ȘI ROMANUL CA ARTĂ

Pictură și roman: problema academismului. — Dislocarea aparențelor în romanul-operă de artă. — Romanul „închis“ și romanul „deschis“, de la confortul imaginației la neliniștea sălbatică. — Cele două vocații artistice ale romanului: proza și poezia. — Conpromisul dintre realism și denunțarea sa: arta îndreptată împotriva viziunii profanului. — Permanența superstiției romanești a „adevărului“ și subordonarea față de optica realistă.

Universul ironic și fantasc al lui Gide și Cocteau, densitatea metapsihologică a lui Henry James sau a Virginiei Woolf, lirismul cosmic al lui Joyce, delirul lui Kafka, foloseau, desigur, romanul în alte scopuri decît acelea de a descrie, a informa ori a plăcea. Fără îndoială, arta descriptivă, documentară, realistă, își are funcția și locul său propriu: „Cea mai frumoasă țintă limitată ce se oferă romancierului este aceea de a zugrăvi oamenii și veacul său.“ [1] Dar, disprețuind acel sprințar talent care constă în a descrie și reproduce realitatea pentru a-i scoate la iveală nuanțele cele mai delicate, apar operele noi, care se consideră, ca orice operă de artă, o afirmare a omului *împotriva* realității, împotriva acestei banale realități care este rutina umană.

Aventura și criza de conștiință care podidesc romanul între 1890 și 1939 sînt cam la fel cu cele pe care le cunosc, în aceeași vreme, artele plastice. După Renaștere pictura asculta în amănunt — figuri, peisaje, perspectivă, simț al spațiului — de adevărul aparenței. Unica

[1] René Boylesve: *Opinions sur le roman*, Plon, 1929, p. 56.

libertate a invenţiei ce-i mai era îngăduită ţinea de „subiect" ; într-un Poussin mitologic, într-un dramatic Delacroix, arta *reproducerii* este realistă, numai aşezarea, compoziţia, natura personajelor alese sînt „idealizate" ; reprezentarea lor este doar fidelitate. Realul n-ar fi oferit desigur acele zeiţe în boschete, acei luptători de pe baricadă ; dar, dacă s-ar plăti nişte figuranţi pentru a îmbrăca acele veşminte şi a lua acele poze, fotografia ar ajunge la acelaşi rezultat cu tabloul, sau cam pe aproape. Astfel,, în arta academistă — de la sfîrşitul barocului pînă la începuturile impresionismului — *viziunea* încetează a mai fi creaţie, devenind asemănare şi realitate ; numai „subiectul" mai mărturiseşte că-i vorba de „artă". Eroic, dramatic, voluptuos, jurămînt al Horaţilor ori Parnas împodobit cu muze dezgolite, el se aşază în afara realităţii. Dar formele pe care le foloseşte, trupuri feminine sau scene teatrale, sînt o copie după real : după real, cînd acesta este forţat şi compus în aşa fel încît să alcătuiască un tablou viu.

Se ştie că această artă a decăzut în academism. Spiritul pozitiv al burgheziei şi al semiburgheziei ajungea pînă la cel mai uluitor paradox din cîte se pot închipui : a cere artistului să creeze o operă care să întreacă realitatea (nimeni nu agaţă pe pereţii unui salon o bucată de realitate numind-o tablou), dar care să nu folosească decît figuri, gesturi, forme care aparţin realităţii... A evoca zeii, eroii, minunea, miraculosul, numai cu ajutorul arborilor reali, oamenilor reali, atitudinilor schiţate după natură... Iată ceea ce se cheamă, în definitiv, o mascaradă : a deghiza un model în Apolo, în războinic roman sau în ţăran. Pictura nu mai redă atunci oameni, ci actori. Iată de ce, cam prin 1890, ea pune capăt acestei gesticulaţii şi îndeosebi acestei ipocrizii : dacă artistul redă altceva decît viaţa, dacă el ne învaţă cum să „vedem" altfel decît ea, el nu mai poate accepta să picteze un şold sau un măr potrivit tuturor acelor jocuri de umbră şi lumină de care, de altfel, ne putem bucura tot aşa de bine *in vivo*. Pictorul renunţă

deci fără veste la fidelitate pentru a trece la analiză și la dislocarea aparențelor. La rîndul lor, romancierii postsimboliști părăsesc descrierea și narațiunea în favoarea sondajului conștiinței, impresionismului, povestirii pe mai multe planuri, invenției, neliniștii.

* * *

În această explozie de incongruent, de mister, de fascinații, în această nevoie de a propune o viziune asupra lumii care să nu fie cea a resemnării umane, romanul dospea în el, pentru prima oară, intenția ce ațîță de milenii invenția artistică : a vorbi omului nu despre ceea ce îl privește în existența practică și istorică (așa cum face arta realistă), nu despre ceea ce îl depășește (așa cum fac religiile), ci despre conflictul care există între rutina omenească și dorințele supraomenești.

Romanul devenea astfel o creație artistică. „Romanul ori este o formă a artei, ca tragedia sau epopeea, ori nu este nimic.“ [1] Dar acest roman era *altceva* decît povestirea distractivă sau documentară pe care a dezvoltat-o secolul al XIX-lea. Ba chiar se poate spune că face parte dintr-un alt „gen“. Pe cînd Zola, Duhamel, Maurois puneau acele probleme care se pun *înlăuntrul organizației umane*, Musil, Kafka, Joyce — sau, tot așa, Cocteau, Hofmannsthal, Breton — le atacau pe acelea născute din relația dintre umanitate și hazard, dintre înțelepciunea umană și neputința oamenilor, dintre cunoscut și necunoscut.

Un industriaș activ, o nevastă trîndavă, o tînără energică și ispititoare, dau un adulter, potrivit unei formule chimice care definește romanul psihologic și social unde totul se întîmplă într-un mediu închis. Formula este justă și stă la temelia romanului tradițional. Un poet însă, supus tuturor valurilor vieții, preferă să

[1] Edwin Muir : *The Structure of the Novel*, London, The Hogarth Press, 1928, p. 150.

se piardă în meandrele şi surprizele din *Nadja*, din *Femeia fără umbră*, din *Copii teribili*, sau din *Omul fără însuşiri*. Aci, intriga nu poate pasiona prin conflictele sale dramatice, patetice, adulterine sau psihologice : ea nu există. Eroul nu se loveşte de o problemă precisă, ecuaţie psihologică pe care romanul o va rezolva înainte de a se închide în sine însuşi (ca romanul poliţist), nu găseşte în faţa lui decît inconsistenţa şi neliniştea vieţii, a unei vieţi în care nimeni n-a avut grijă să-i păstreze un rol într-o piesă bine întocmită.

Au existat deci două arte romaneşti : cea care pregăteşte eroului o aventură precisă, care-şi va fi suficientă sieşi, şi cea care face din erou martorul unei experienţe în care logica umană nu va fi niciodată satisfăcută. În clipa în care am isprăvit lectura cărţii lui Paul Vialar *Moartea-i un început*, am înţeles totul. La sfîrşitul *Procesului* lui Kafka, n-am înţeles nimic şi nici nu „vom înţelege“ nimic, niciodată.

Există deci un roman „închis“ şi un roman „deschis“. În romanul „închis“, povestirea îşi este suficientă sieşi, totul se explică, iar omul se priveşte într-o oglindă psihologică şi socială. În romanul „deschis“, scriitorul ştie dinainte, alături de Virginia Woolf, Joyce sau Kafka, că nu va ajunge să se interpreteze pe sine, nici să-şi justifice pe deplin creaţia.

Romanul postsimbolist era acel roman „deschis“ care îşi asumă prestigiile şi primejdiile operei de artă (bună sau rea) : o invenţie care nu explică realul şi pe care realul nu o explică. Romanul postrealist, dimpotrivă, este cea mai pricepută, cea mai justă şi cea mai fină interpretare a realităţii.

Or, devenind o artă, adică o viziune a omului, în care omul este deformat de ceea ce îl depăşeşte, romanul nou se îndepărta de arta romanului, de acea artă a romanului şi a povestirii bine conduse pe care o cultiva tradiţia postrealistă. Arta romanului implica, într-o compoziţie bine echilibrată ca *Epitalamul* lui Jacques Chardonne sau *Zăpada în doliu* de Henri Troyat, două sau trei personaje bine alese, un conflict foarte precis care le leagă

sau le opune şi o abilă evoluţie a intrigii în răstimpul căreia se precizează şi se îmbogăţesc atît personajele cît şi decorul. După Percy Lubbock, romanul nu cuprinde decît „pictură şi dramă" [1]. Totul este judicios prezentat ; fiecare trăsătură se iveşte la timpul cuvenit, reacţiile psihologice şi evenimentele lasă cititorului plăcerea surprizei, dar rămîn întru totul explicabile atunci cînd se trece la analiză, povestitorul însuşi vădeşte o discretă preocupare de a doza efectele, de a introduce în clipa dorită nota de pitoresc ori de patetic. Cartea satisface în întregime spiritul şi sensibilitatea, este o „reprezentaţie" desăvîrşită în care spectatorul a fost introdus, călăuzit, provocat şi biciuit în curiozitatea şi interesul său, ducînd în ultimă instanţă la o concluzie lipsită de ambiguitate datorită căreia povestirea va păstra pentru el un sens precis. El se simte îmbogăţit de o „experienţă", deşi fictivă ; cunoaşte mai bine, acum, problemele unui mediu social anume, ale unei perechi despărţite şi această cunoaştere îi lasă impresia unei satisfacţii şi nu a unei nelinişti.

În vreme ce, dimpotrivă, romanul lui Kafka sau Musil propune o experienţă *fără concluzii*, o interogare fără răspuns, o viziune a aventurii umane care pune sub semnul întrebării imaginile noastre obişnuite despre realitate fără a le înlocui cu alte imagini la fel de precise, el nu mai încearcă bucuria şi ispita acestei dezinvolturi. El nelinişteşte şi răvăşeşte ca un zeu aztec, ca o gorgonă medievală, sau o mască africană, ca *Biblia*, *Cugetările* lui Pascal sau *Cîntecele lui Maldoror*, în timp ce Zola sau Duhamel, chiar dacă sînt agresivi, învaţă, asigură şi confirmă asemeni lui Corot sau Courbet. Îi e cu neputinţă să cruţe cititorul, să-i ofere bucuria de a urmări intriga, de a descoperi şi înţelege, puţin cîte puţin, caracterele. Deoarece intriga se topeşte

[1] Percy Lubbock : *The Craft of Fiction*, New York, Peter Smith, 1947, p. 69.

în incoerența fatală a vieții, chiar dacă această incoerență covîrșește ca la Kafka sau Bernanos, ori excită spiritul ca la suprarealiști. Caracterele se dizolvă aci în misterul ființelor, fie el ușurință sau adîncime. Cititorul nu mai este poftit la un spectacol bine organizat care să-l intereseze îndeajuns pentru a răspunde apoi curiozității astfel declanșate, ci este solicitat să participe la o analiză și la o cercetare ale cărei rezultate dezamăgesc, deoarece prin definiție ele nu răspund viziunii noastre obișnuite asupra lucrurilor. Romanul realist ajunge la un tablou al societății, Joyce la un monolog incoerent. Iată care este diferența dintre arta romanului care aplică o anume lesniciozitate tehnică unei materii pozitive și neartistice și cea a romanului ca aventură artistică ce trebuie să folosească o tehnică neobișnuită, de cele mai multe ori derutantă, pentru a filtra o materie indefinisabilă prin natura ei.

Existau deci, în prima parte a secolului al XX-lea, *două* genuri numite „roman" deosebite atît în intenții cît și în mijloace. Cel mai vechi, romanul întemeiat pe o viziune pozitivă asupra ființelor și faptelor, consacrat prin punctul său maxim care a fost romanul postrealist, răspunde unei dezvoltări aparte a povestirii în proză, caracteristică civilizației noastre raționale, sensibile, mistice. Cel mai nou, ivit în epoca simbolistă, este succesorul altor genuri și altor inspirații. El este străin acelui „roman" pe care Anglia, Franța și Spania l-au întemeiat începînd din secolul al XVII-lea. În timp ce romanul tradițional a devenit de multă vreme o necesitate elementară a civilizației noastre, romanul-aventură artistică reprezintă un fapt nou, dar limitat. Raportul lor rămîne astăzi identic celui care a putut exista în anumite momente între *proză* și *poezie*. Ele exercită o influență reciprocă : un realist ca Hermann Broch are inflexiuni joyceene în *Moartea lui Virgiliu*, un artist ca Lawrence Durrell respectă în mare convențiile narațiunii. Deosebiri de intenție și de perspectivă însă, — a folosi arta scrisului pentru a sugera realul, sau a folosi realul pentru a inventa dincolo de el o artă a

scrisului — ne fac să regretăm că teoreticienii n-au consacrat schisma și n-au folosit, ceea ce ar fi mai limpede, două cuvinte diferite pentru două genuri diferite. Nu se cade nicidecum ca un bibliotecar să rînduiască sub aceeași etichetă *Castelul* lui Kafka și *Focul* lui Barbusse.

* * *

Romancierul a denunțat astfel *compromisul realismului*, care îl lega de publicul său, la fel precum il denunțau în acea vreme pictorii și sculptorii.

Acest compromis silea pictorul sau scriitorul să *adopte viziunea profanului:* el avea în schimb dreptul să-și aleagă subiectul, să folosească unele jocuri cromatice, avea dreptul la pitoresc. Chardin, Ingres, Courbet pot avea, desigur, o sensibilitate anume. Ei pictează însă, „instalează" un corp omenesc așa cum îl vede un om oarecare, un frizer sau un burghez — nu așa cum îl vedea un sculptor medieval, nici așa cum îl va vedea Rouault. Mérimée, Flaubert, Zola, au intenții sau idei; ei descriu însă veșmintele, statura, chipul, personalitatea socială, așa cum le vede, și-i place să le vadă, un om de mijloc înzestrat cu putere de observație, un notar sau o femeie curioasă și flecară. Ei n-au libertatea lui Chrétien de Troyes, nici pe cea a lui Joyce.

Această ipotecă a realismului asupra artei părea firească la sfîrșitul secolului al XIX-lea și continuă să mai pară astfel, unui public uriaș pe care formele noi îl descumpănesc. În Franța, de pildă, există cîteva milioane de cititori posibili, de amatori posibili, care se scandalizează pentru că Rouault așază o linie neagră acolo unde în realitate ea nu există (ca să nu mai vorbim de figurile cu două nasuri ale lui Picasso), pentru că Joyce scrie uneori „cuvinte fără legătură". Deoarece, din secolul al XVII-lea și pînă în secolul al XIX-lea, raporturile dintre artă și viziunea comună, banală, asupra

lucrurilor au fost sancționate de un concordat, deoarece cutumele de viziune, prenoțiunile, rutinele pe care le posedă omul de mijloc rămîn întemeiate, prin educație și tradiție, pe aceste trei secole, majoritatea francezilor în stare să cumpere cărți ori să privească tablouri ar voi să constrîngă artistul să adopte modul *lor* de viziune ; nicăieri, încă, nu se învață că *arta este tocmai acea ruptură de modurile noastre obișnuite de viziune...*

Această revoluție nu are nimic excepțional. Joyce, Proust, Kafka sînt fenomene mai naturale ca Balzac, ca Zola, ca Duhamel. În istoria omenirii se poate constata că expresiile artistice ale celor mai multe popoare nu corespund cu viziunea pe care și-o fac oamenii comuni asupra vieții de toate zilele. *Odiseea* era la fel de neverosimilă și monstruoasă pentru un grec, cum sînt pentru noi operele lui Kafka, Cocteau, și Joyce. Biblia evocă, desigur, viața familiară a evreilor, dar ea era, în același timp, o măreață istorie care-i înfricoșa. O doamnă sărbătorită în secolul al XIII-lea socotea *Tristan și Isolda* ori ciclul Graalului drept opere de artă ezoterică, și nu o zugrăvire a vieții cotidiene. Chiar dacă stabilea un raport între ele, acesta era următorul : ar fi dorit ca viața ei să semene cu aceste romane. Nici nu-i trecea prin minte însă că romanele ar trebui să semene cu viața ei. Nouă de asemenea, ne este dificil să înțelegem arta neagră, iar măștile africane ni se par înspăimîntătoare. Adevărul este că ele îi înspăimîntă și pe negri... Nu trebuie să spunem că negrii sînt niște sălbatici, că nu-i înțelegem, că arta lor rămîne tainică pentru noi... Singura deosebire este că negrii aveau, după cum e și firesc, o artă care-i umplea de spaimă, pe cînd noi avem, ceea ce-i cam anormal, o artă absolut inofensivă. Pe scurt, a fost totdeauna firesc — în afara celor cîtorva secole precedente — să se considere că arta este o creație superioară vieții, întrucîtva înfricoșătoare, întrucîtva de neînțeles ; în viață, poți

încerca să imiți arta. Dar ca arta să imite viața, iată o idee cu totul străină tuturor marilor epoci de creație artistică.

* * *

Și totuși, începînd din secolul al XVI-lea, artele in Occident au apucat pe această cale, fie că e vorba de poezie, fie că e vorba de pictură, și n-au părăsit-o decît cu greu, la sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Cazul romanului este un caz aparte ; el nu s-a dezvoltat în mod original decît în această perioadă în care artele au fost treptat-treptat cucerite de realismul formelor. Mai mult decît orice altă expresie artistică, el se trezește „angajat" în optica realistă, căreia îi datorează totul și, în primul rînd, dezvoltarea, succesul, precumpănirea sa. Prin origini, creștere și chiar prin definiție, el aparține unei civilizații (secolele XVI—XIX) care pune mai mare preț pe *veridic* decît pe *artă*... Iar Jacques Bainville definea minunat această tutelă, atunci cînd scria în *Salonul lui Aliénor* : „Principala eroare a stupidului secol al XIX-lea, în literatură, a fost aceea că a făcut din roman o operă de artă ori poate, pur și simplu, că a văzut în el o operă de artă".

Jacques Bainville nu se înșela decît cu un secol. Căci numai în secolul al XX-lea, refuzînd a mai fi doar un aliment social, o hrană a imaginației, ori un instrument de etalare a „moravurilor" în vigoare, romanul a încercat să devină o *artă* nu datorită formei, ci intenției : adică, o evocare fulgurantă a neliniștilor omului în fața a ce-l depășește mai curînd decît reiterare logică a rutinei și pizmuirilor omenești.

Și totuși, de la Henry James la Kafka, de la Cocteau la Musil, romanul ca operă de artă, chiar dacă se dezvoltă în același timp cu noua artă picturală, nu izbutește să biruie asemeni ei. În pictură era de ajuns ca vreo cîteva mii de cumpărători să urmeze îndemnul criticilor și directorilor de galerii. Romanul ar fi avut nevoie de trei sute de mii de cititori receptivi la noțiu-

nea de artă modernă, în stare să renunțe a mai cere ca autorul să aibă viziunea unui profan...

Romanul-artă, cel care derutează și displace în prima clipă, nu a reușit, așadar, să se impună definitiv împotriva romanului tradițional. Forțele opoziției și invenția artistică n-au precumpănit, cum s-a întîmplat în arta plastică, asupra gustului banal al veridicului, al imitației, al virtuozității. Arta romanului își păstrează astfel ascendentul asupra romanului ca artă.

XIII

ROMANUL DESTINULUI
ŞI AL „CONDIŢIEI UMANE"

Între academism şi noile viziuni : romanul tragic al condiţiei umane. — Stendhal şi romanul ca istorie a unei voinţe, depăşirea destinului, romanul examenului de conştiinţă. — Barrès şi Un om liber, *Montherlant şi* Visul, *afirmarea individului. — Psichari, Jünger, Saint-Exupéry : sentimentul metafizic al acţiunii. — O lume virilă, romanul dezbărat de romanesc, Albert Camus şi sensul destinului. — Arta literară a lui Malraux : un tragic racursiu cinematografic, diversele planuri de acţiune la Malraux şi compoziţia* Condiţiei umane, *prezent şi eternitate, „un racursiu al abisului".*

Dacă intre 1890 şi 1940 aventura artistică a romanului n-a modificat viziunea romanescă decît în cîteva opere experimentale, sau în cîteva opere de vîrf rezervate iniţiaţilor, un alt roman s-a impus însă într-o măsură mai largă, ca o depăşire a realismului anecdotic. Este vorba, de la Stendhal sau Dostoievski la Malraux sau Camus, de romanul „condiţiei umane", al „stilului de viaţă", al dramei morale sau metafizice. Şi el se trage dintr-o altă vînă decît cea a perfectei „picturi" psihologice şi sociale ; ba chiar, prin neliniştea şi duritatea sa, alcătuieşte o forţă de opoziţie faţă de povestirea bine întocmită, confortabilă, care nu pune probleme.

Romanul dostoievskian sau cel al „condiţiei umane" preia de la realism procedeele elementare. În naraţiune sau în descripţia rapidă, el adoptă o viziune care să nu şocheze bunul-simţ obişnuit ; el nu prea caută efectele artistice, se mulţumeşte de cele mai multe ori să rînduiască personajele şi decorul într-un stil lipsit de incongruenţe. El diferă de realismul tradiţional numai prin

inspirație și intenție: la Stendhal, Barrès, Bernanos sau Malraux, el prezintă un ins în *goană* nervoasă către o viziune a lumii, în timp ce romanul tradițional *se instala* de la început într-o viziune a lumii care era aceea a povestitorului.

Dacă între optica romanului banal care rămîne, desigur, uzînd de procedee mai istețe, mai solemne și mai literare, optica insului de rînd, și optica romanului artistic care modifică planurile și unghiurile viziunii, există un conflict de nerezolvat, romanul condiției umane scapă din acest conflict și totuși reînnoiește viața povestirii. Stendhal, Dostoievski, Bernanos, Malraux își prezintă personajele și decorul „aproape" la fel ca Zola sau ca un autor de romane polițiste, numai că într-o manieră mai plină de nerv și mai lapidară. Astfel, lectorul care nu este și artist regăsește aproape fără dificultăți acele obișnuite repere de asemănare la îndemîna oricui, care lipsesc la Kafka. Și totuși cartea, fie că e vorba de *Idiotul*, de *Bucuria* sau de *Condiția umană*, nu se așază în acea viziune stabilă și calmă a unei lumi măsurate și judecate, în care postrealismul, psihologic și social, își desfășoară anecdotele. Dimpotrivă, atunci cînd răzbește prin neliniștile unui rus epileptic, ale unei fecioare mistice și pline de energie, ale unui terorist chinez, viziunea asupra lumii este necontenit pusă în ecuație, iar romanul se definește prin acest efort zvîcnitor de a o pune, fără încetare, la punct...

Scăpînd, astfel, de ezoterismul romanului ironic și estetizant, vădind totuși arta de a pune în ecuație conduita și adevărul existenței, romanul dostoievskian răspundea admirabil, între 1890 și 1947, nevoilor creatoare și reflexive ale epocii. Între forțele de creștere ale romanului banal și forțele de opoziție ale romanului artistic, virulent și neliniștitor, el a putut să împace arta obișnuită a romanului cu cea a romanului angoasat. Originea sa îndepărtată este romanul stendhalian.

* * *

Cu totul fără voie, între 1830 și 1839, Stendhal a inserat în cele trei romane principale ale sale, publicate sau inedite, *istoria unei voințe*. *Roșu și Negru, Mînăstirea din Parma* și *Lucien Leuwen* fac ca Stendhal să fie, între romancierii de dinainte de 1900, cel mai citit de tinerii de astăzi. Motivul este că aceste cărți pun, în termeni limpezi, o unică problemă : cum își va făuri „destinul" un tînăr de douăzeci de ani ! În această problemă Stendhal se ține la fel de departe de neliniștile sentimentale și metafizice din *René* ca și de problemele de pură ambiție socială din *Iluzii pierdute*, sau de educație sentimentală din *Adolphe*. Nici Julien Sorel, nici Fabrice del Dongo, nici Lucien Leuwen nu se opresc la problema pe care o pune viitorul lor loc în societate, după cum nu sînt opriți de bețiile, bîlbîielile, aspirațiile tinerelor lor inimi. Dragostea-pasiune, pe care o încearcă toți trei, în virtutea unei legi a vremii de care Stendhal n-a reușit să scape — nu înseamnă totuși punctul esențial al aventurii lor. Pe parcursul celor trei probe : socială, „metafizică" și amoroasă, putem admira în ei, la modul cel mai simplu, *tensiunea* unei ființe curate și fine, a cărei singură și profundă țintă, în cadrul umanității, este de a se dovedi, fără vanitate de altfel, o ființă „rasată".

Stendhal s-a trezit astfel în situația de a exprima fără premeditare, în întreaga sa puritate, *exigența* cea mai purificată, cea mai simplificată a omului „modern". El o exprima cu anticipație. Epoca sa era îmbibată, chiar la cei mai buni dintre tineri, de o anume febră a ascensiunii sociale, de un fel de dulcegărie a sentimentelor de dragoste, și de o vagă neliniște metafizică și artistică. Dimpotrivă, această îndîrjită intenție a eroilor lui Stendhal corespunde — așa cum a prevăzut și el într-o butadă — unei stări de spirit și de înflăcărare care nu-și va găsi expresii reale decît începînd din 1910. Exigența lui Stendhal este o exigență *laică :* însușirea de a fi om, elevația și noblețea sînt aci de sine stătătoare față de credințele religioase. Aci reușita socială este exercițiu, nu scop, dar abia din 1920 pînă în

1939 ea va însemna un atare lucru pentru cîteva mii de tineri francezi. În fine, oricîtă importanţă i-ar da dragostei, Stendhal face din ea, mai curînd, o experienţă tumultoasă decît un absolut romanesc.

De aceea, romanele sale, folosind ca *substanţă* primordială experienţele omeneşti, sociale sau amoroase ale romanului romantic, propuneau pe nesimţite un alt soi de tenacitate şi de nobleţe : a rămîne exigent, plin de spirit critic faţă de tine însuţi, în aventurile sociale şi sentimentale cele mai măgulitoare ; a crede că scopul omului este de a se şlefui şi de a-şi domina viaţa, nu de a o cuceri şi a o stăpîni.

Ştim că povestea lui Julien Sorel nu epuizează personajul Julien Sorel. Acest băiat plin de energie perseverează în intrigă şi ambiţie, seduce femeia pe care trebuie s-o seducă, tînăra fată pe care trebuie s-o cucerească, omul politic ce-l poate promova şi protegui. Făcînd toate acestea însă, el îşi joacă jocul, nedînd înapoi : pînă la urmă va merge la eşafod. Dar de vreme ce moare cu seninătate, cu nobleţea celor din urmă conspiratori din epoca lui Ludovic al XIII-lea, ceea ce afirmă el nu este ambiţia meschină a claselor inferioare şi nici aprinderile şi pasiunile sale, ci voinţa sa de a arăta că omul îşi depăşeşte destinul individual atunci cînd i se jertfeşte pe de-a-ntregul... Destinul lui Fabrice este cu totul asemănător : existenţa unui tînăr care s-a bucurat de toate, care s-a irosit atît de frumos în a face din viaţa sa de copil răsfăţat şi curajos o muzică adesea molatecă şi cîteodată inflexibilă, care dovedeşte că destinul cel mai favorizat trebuie să fie şi o sfidare adresată pieirii, eternităţii. Adevăratul comentar la *Roşu şi Negru* şi la *Mînăstirea din Parma*, ar fi cel pe care Malraux l-ar fi putut face.

Omul trăieşte pentru ca traiectoria vieţii lui să fie curată. Limpede, hotărîtă, eroică, fie că acest om se jertfeşte pe altarul dragostei, al iubirii de sine, al progresului social sau al oricărui alt ideal... Iată ce afirmă Stendhal, acest ratat care a scris cu o sută de ani înainte marile cărţi ale secolului al XX-lea. Tot aşa

cum mitul Graalului, întocmit altădată de clerici plini de osîrdie, exprima virtutea umană într-o epocă de aventură şi credinţă, mitul stendhalian, exprimat pentru prima oară cam pe la 1835 de un omuleţ scund şi gras, a propus unui veac întreg virtutea laică şi nobleţea laică a unei epoci noi, în care intelectul a înlocuit credinţa, iar compromisul aventura... Julien Sorel este intrigant asemeni diriguitorilor lumii moderne, acolo unde Parsifal era îndrăzneţ ; cinic, ca toţi adolescenţii acolo unde Parsifal era „pios". Iată pentru ce el este în rol, vorbeşte oamenilor de astăzi, oferindu-le o exigenţă care poate fi a lor.

Romanul stendhalian se impune, abrupt, frămîntat ca examenul de conştiinţă al unei epoci, al mai multor generaţii. El se aşază într-un punct precis al conştiinţei : analiza înăsprită prin voinţă. Este romanul reflexiunii morale. El nu va lua în seamă faţetele sensibilităţii, expresia estetică şi nici chiar observaţia socială atunci cînd nu-i mai slujeşte scopurilor. Este cartea ce oferă un „stil de viaţă" şi nu un studiu. Ea îi ispiteşte pe cei tineri dacă sînt activi, serioşi şi nonconformişti. Ea ocupă locul pe care îl aveau războiul şi predica în secolul al XVII-lea, războiul în secolul al XII-lea, concupiscenţa socială în secolul al XIX-lea.

Tehnica lui este limpede : să evoce totul, să analizeze totul, să nu admită nimic, să ducă totul pînă la capăt şi, în pofida a tot felul de „planuri ale realităţii", să nu observe în ea decît ceea ce îndeamnă spre nobleţe o sensibilitate tînără şi gata să acţioneze.

* * *

Tînărul Barrès a răspuns cel dintîi acestei chemări. Formei laice, asociale, eroice a acestei chemări. *Sub ochiul Barbarilor* (1888) şi *Un om liber* (1889) sînt nişte manuale pentru formarea „Eului" în opoziţie cu lumea : „Philippe găsi adevăratul sens interogîndu-şi Eul asupra acordului său cu grupurile. Îl văzu ca pe un efort al

instinctului de a se realiza."[1] Ele reprezintă niște tratate ale exaltării: „Primul principiu: Nu sîntem fericiți decît în exaltare. Al doilea principiu: Ceea ce mărește mult plăcerea exaltării este analizarea ei. Consecință: Trebuie să simți cît mai mult, analizînd cît mai mult."[2]

În aceste „exerciții spirituale" cam forțate, desigur, în această căutare artificială a unui „stil de viață" găsim din nou influența unui Stendhal interpretat într-un sens abuziv. Aceste „principii" puțin cam copilărești nu sînt decît transpoziția „în vid", în spiritul unui estet ambițios, a acelor „reguli de conduită", pe care, angajați de Stendhal într-o acțiune mai reală, și le impuneau Julien Sorel sau Fabrice del Dongo. *Sub ochiul Barbarilor* n-are alt subiect decît meditațiile unui diletant care se crede un erou al afirmării de sine. Cînd severe reguli de viață, cînd nevoia de a șlefui arta de a simți: „I se păru că o parte din el însuși, de multă vreme închisă, se redeschidea. Îndată viziunea sa asupra universului deveni mai vastă."[3]

În *Un om liber*, acest examen de conștiință și această dresare a Eului se fac în doi, între autor și Simon. Barrès refuză neîncetat orice valoare morală (sau romanescă) care nu este exigența unui spirit exigent, a unui Eu care vrea să fie, din punct de vedere moral și artistic, superior tuturor înfăptuirilor lumii: „Străin față de lumea exterioară, străin chiar față de trecutul meu, străin față de instinctele mele, cunoscînd doar emoții iuți, pe care să le fi ales tot eu: un Om cu adevărat liber!"[4]

Are o prea mică însemnătate caracterul mai mult sau mai puțin artificial al acestor cărți barrèsiene, dublate în Italia de cele ale lui D'Annunzio. Ele subliniază totuși *o nouă funcție a romanului:* căutarea unui „stil de

[1] Maurice Barrès: *Examen de Sous l'oeil des Barbares*, Émile-Paul, 1911, p. 28.
[2] Maurice Barrès: *Un Homme libre*, Émile-Paul, 1912, p. 11.
[3] Maurice Barrès: *Sous l'oeil des Barbares*, p. 174.
[4] Maurice Barrès: *Un Homme libre*, p. 202.

viaţă". La Montherlant, la Malraux, o operă romanescă nu are pretenţia că zugrăveşte realitatea, nici că analizează omul aşa cum este el, ci că proiectează într-o carte plină de nelinişte omul aşa cum ar voi el să devină — chiar dacă nu reuşeşte.

* * *

O dată cu *Visul* lui Montherlant (1922) educaţia sentimentală încetează a mai fi o experienţă amoroasă şi socială, aşa cum era în epoca lui Flaubert, pentru a deveni o formaţiune a voinţei. Nici dragostea, nici ambiţia nu-l animă pe Alban de Bricoule, ci numai dorinţa de a excela în acţiune. Eroul este hotărît, delicat şi indiferent, cînd, înainte de a pleca în război, îşi ia rămas bun de la sportiva Dominique Soubrier : „Dominique Soubrier, îi spuse el luîndu-i mîna, îţi spun la revedere. Apoi cu mare emoţie, dar surîzînd, cu pleoapele un pic plecate : «Să fim cuminţi mereu». Fără a înceta să zîmbească, îi mai spuse, precum unui copil : «Te iubesc mult»" [1].

Oricare ar fi într-un astfel de text afectarea autorului, ea oglindeşte atitudinea unui băiat în faţa unei fete, atitudine pe care o vor prelua, fără afectare, mulţi din succesorii săi. Dragostea nu va mai fi un subiect romanesc. În *Visul* stilul romanului de adolescenţă se modifică. Tînărul nu mai este pus să-şi analizeze sentimentele, ci să-şi prezinte senzaţiile virile într-o lume a acţiunii : „Oricum ar mînui gîndul morţii sale, acesta rămîne pentru el un pistol neîncărcat ; puteţi apăsa pe trăgaci ţinînd ţeava la tîmplă, în gură, oriunde, el nu vă va putea face nici un rău. Ce preţ mai poate avea un sacrificiu care nu vă costă nimic ? El caută atunci ceva care să-l coste." [2] Iată, devansat,

[1] H. de Montherlant : *Le Songe,* Grasset, 1922, p. 139.
[2] *Ibidem,* p. 232.

stilul lui Malraux. Totul se modifică în *tonalitatea* narațiunii, iar narațiunea nu mai exprimă decît o reflexiune asupra moralei individuale a eroului și asupra experienței sale înregistrate lapidar : „Cel care își salvează viața o pierde (...). Acest regat nu-i din această lume. Nimic care să nu fie contrar uzanței umane, obiect de scandal și de încurcătură. *Nu-mi este îngăduit să fac ce vreau cu avutul meu?*“

Alban de Bricoule nu exprimă aci nici starea societății în 1922, nici măcar starea de spirit a tinerilor nobili de țară care se întorceau după unul sau doi ani de război. El traduce pur și simplu nevoia de afirmare a individului, a unui individ care, pe bună dreptate sau nu, găsește în el mai multă forță vitală și valoare estetică decît în lumea ce-l înconjoară. În 1930, *Calea regală* a lui Malraux nu mai este povestirea unei aventuri în Laos ; ea exprimă crisparea omului care vrea să afirme, cu disperare, *prin actele sale* un absolut pe care viața i-l refuză... *Patria lăuntrică* a lui Ignace Legrand nu se reduce la o luptă anecdotică între un tînăr medic, boala și soția lui ; în acest roman, care a și avut ecou, predomină nevoia de a găsi, dincolo de existență și de aventurile ei, o afirmare a omului care depășește ceea ce se poate „istorisi“ într-o narațiune... În fine, *Greața* de Sartre, în 1938, nu descrie numai plictiseala unui intelectual dezabuzat într-un oraș de provincie, ci drama acestui om care ar voi să „existe“, să fie un lucru și o conștiință în același timp, să învingă această neputință de a fi, care-i frămîntă atît pe oamenii sinceri...

În acest fel s-a afirmat de-a lungul întregii prime jumătăți a secolului al XX-lea, în afara romanului tradițional pe de o parte, în afara căutării de tehnici noi pe de altă parte, un roman cu titluri pline de semnificație : *Un om liber, Condiția umană, Patria lăuntrică...* Aci nu se mai pune nici problema descrierii, nici cea a narațiunii : motorul său este furia ce pune stăpînire pe om cînd își dă seama că nu-i decît un om, o ființă ale cărei acte n-au niciodată o valoare *absolută*...

Într-adevăr, de cînd umilința creștină și resemnarea au pierit din zona sensibilității literare (dacă au stăpînit-o vreodată), de cînd valorile sociale nu mai oferă individului cît de cît rasat repere sigure pentru a-și construi viața, există o nevoie brutală și ireductibilă de a zugrăvi *nu viața ci ardoarea omului în fața unei vieți* și unei condiții umane care nu ajung să-l satisfacă ; „revoltă", cum va fi numită prin 1947, sau „angoasă", cum i se spunea prin 1925. Această exacerbare modifică optica romanului, deoarece scriitorului care se exprimă folosind acest gen nu-i mai pasă de zugrăvirea realității, ci numai de *gesturile* și *actele* prin care anumiți oameni ar voi, fie și numai pentru ei înșiși, să dea acestei realități un sens diferit, mai *plin* : la Malraux, la Saint-Exupéry, la Bernanos, omul își clamează foamea de *eternitate* într-un gen literar (povestirea romanescă) care la origine nu era menit decît a povesti, într-un chip binevoitor sau interesant, buna și banala existență omenească... Romanul colectează aci neliniștea misticilor, numai că misticii nu mai au Dumnezeu.

* * *

Universul romanului stendhalian este universul viril. După Stendhal el se prezenta ca atare (chiar, și mai ales, în *Lamiel)* în ciuda intervenției pasiunii romantice. La Barrès, la Montherlant, el aduce în scenă energia masculină. Mediul său nu este societatea umană familială, ci acea lume a acțiunii al cărei precursor a fost Ernest Psichari (*Călătoria Centurionului*, 1916), pe care T. E. Lawrence a cunoscut-o în Arabia. Ernst Jünger în război și în aventură, Saint-Exupéry în experiența pionierilor aviației.

Acțiunea servește aci drept punct de plecare pentru căutarea unei legi morale și unui sens al vieții. Nu-i vorba de a interpreta existența, ci de a o cuceri, de a o informa, de a-i da o formă... Este un roman „expe-

rimental". Primele opere ale lui Saint-Exupéry (*Curier de Sud* în 1928) au un accent identic cu primele romane ale lui Malraux (*Cuceritorii*, 1928), același stil intermitent, net, precis :

„Șeful de pistă se întoarse pe jumătate către manevranți :

— Cine a fixat capota ?

— Eu.

— Douăzeci de franci amendă.

Șeful de pistă aruncă o ultimă privire : ordine absolută a lucrurilor ; gesturi ca într-un balet. Acest avion are locul lui în hangar, tot așa cum peste cinci minute îl va avea în cer." [1]

Atmosfera este la fel cu cea premergătoare luptei revoluționare în China.

„ — Doi cadeți pentru a te însoți, spuse Garin. Toți cei sosiți care au muniții, douăzeci de metri în față (...). Și cînd toate au fost gata, fără strigăte, într-o pulbere ințepătoare și densă, străbătută de razele soarelui :

— Acum, mai întîi puștile, munițiile la trei metri mai încolo. Cadeții în față de tot. Oamenii în rînduri de cîte zece..." [2]

Dincolo însă de aceste gesturi aride, de aceste acte, există în taină o aceeași preocupare, de departe metafizică și jansenistă : a-ți justifica viața prin acțiune. Romanul de acțiune nu manifestă interes decît pentru „ființele ample care acceptă să acopere largi orizonturi cu frunzișul lor. A fi om înseamnă a fi răspunzător. Înseamnă a te rușina în fața unei mizerii care în aparență n-ar depinde de tine..." [3] Același lucru la luptătorul chinez al lui Malraux : „Viața lui avea un sens. Îl știa prea

[1] Antoine de Saint-Exupéry : (*Courrier-Sud*, în *Romans*, Gallimard (Bibl. de la Pléiade) 1953, p. 1.

[2] André Malraux : *Les Conquérants* în *Romans*, Gallimard (Bibl. de la Pléiade), 1947, p. 89.

[3] A. de Saint-Exupéry : *Terre des hommes* în *Romans*, ed. cit. p. 166.

bine : să dea fiecăruia din aceşti oameni, pe care, chiar în această clipă, foamea îi ucidea ca o ciumă înceată, certitudinea propriei lor demnităţi.“ [1]

O lume exclusiv virilă, în care ispita „romanescă“ tradiţională a romanului — analiza la nesfîrşit a încercărilor dragostei, a dificultăţilor sociale, personale, emotive, — este înlocuită cu exigenţa mai severă a sensului însuşi al existenţei devenit vizibil datorită unei „angajări“, de orice fel ar fi ea. Este aceeaşi angajare care se impune în *Ciuma* lui Camus : deşi ar putea părăsi Oranul transformat într-un lagăr de concentrare în urma ciumei şi regăsi femeia pe care o iubeşte, Rambert, rămîne pentru a da îngrijiri inutile bolnavilor, aşa cum a făcut prietenul său Rieux : „Ce vă îndeamnă să vă ocupaţi de asta ?

— Nu ştiu, Poate că propria mea morală. — Dar care anume ? — Înţelegerea.“ [2]

Dacă nu ţinem seama de Cervantes, Daniel Defoe, Sade, Dostoievski — şi vom înţelege atunci pentru ce Malraux citează aceşti romancieri, ca fiind singurii care „rezistă“ în faţa neliniştii — constatăm că pentru prima oară romanul evadează din universul *emotiv* în care s-a născut o dată cu romanele cavalereşti, aceste romane care „feminizau“ atît de bine eroismul. Chiar romanul picaresc sau social, cel al lui Lesage, Balzac, Zola, făcea apel — fără să mai vorbim de Dickens — la această *înduioşare* aflată la temelia pateticului romanesc... Din pricina lui Rousseau nici Stendhal nu i s-a putut sustrage.

Dar romanul „stendhalian“ creează dacă nu un *gen*, cel puţin interpretarea „virilă“ a genului, care-l metamorfozează, izgonind descrierea binevoitoare, emoţia uşoară, ba chiar emoţia tăinuită... Să nu ne înşelăm asupra acestor termeni : trebuie să înţelegem prin „virilă“ o lume în care complexitatea patetică a detaliilor vieţii

[1] André Malraux : *La Condition humaine* în *Romans* p. 227.
[2] Albert Camus : *Ciuma*.

umane este subestimată în comparație cu sensul ei esențial și primordial. Este — de pildă — lumea lui Pascal... A exclude din principiu femeile este un lucru cu neputință de realizat. Numai obiceiul, moravurilor și tradiția au conferit cuvîntului „viril" un sens simbolic care ne silește să-l folosim aci.

Romanul condiției umane urmează de altfel tradiția, opunînd lumea „virilă", care exprimă sentimentul tragic al destinului, universului „feminin" care nu-ți îngăduie să resimți această tragedie decît în amănuntele și în complexitatea existenței. La Malraux, *Condiția umană* îi pune față în față pe Kio și May, omul de acțiune și femeia care, în pofida tuturor strădaniilor ei, nu poate face altceva decît să reprezinte valori diferite, mai tulburi. La Saint-Exupéry, *Curierul de Sud* nu este altceva decît un lung dialog între exigența masculină și complexitatea feminină, între Jacques Bernis și Geneviève. *Zborul de noapte* rezumă acest contrast într-o scenă foarte cinematografică și foarte simplă, în care soția unui pilot al cărui avion este socotit pierdut vine — în mod inutil — să-l întrebe pe șeful aeroportului dacă nu s-a auzit ceva : „Ea venea să-și apere, sfioasă, florile, cafeaua, carnea ei tînără. Din nou, în acest birou încă mai rece, buzele-i începură să tremure. Descoperea și ea propriul ei adevăr în această lume inexprimabilă. Tot ceea ce resimțea ca devotament, ca o dragoste aproape sălbatică, atît era de puternică, i se părea că împrumută aci un chip supărător, egoist. Ar fi dorit să fugă :

„— Doamnă, îi spuse Rivière, nu mă deranjați de loc. *Din păcate, doamnă, dumneavoastră și cu mine nu putem face altceva decît să așteptăm.*" [1]

Această ultimă frază chiar, arată contrastul dintre emotivitate și legea acțiunii.

Secole de-a rîndul romanul a exploatat efectele emotivității și pateticului. Sfîrșind dintr-o dată cu ele, romanul „viril" al destinului procedează la o anume eli-

[1] A. de Saint-Exupéry : *Zbor de Noapte,* E.L.U., 1948, p. 81.

minare, vădeşte o hotărîre. Dar această reacţie numită virilă, poate duce la o grosolănie prea puţin plăcută, ca de pildă în seria *Tinerelor fete* a lui Montherlant...

Scopul urmărit de acest roman al condiţiei umane a fost încercarea de a se dezbăra de excesul de romanesc, de viziunea „feminină“ a romanului care dominase încă de la originile acestui gen. Dacă — fără pretenţia de a fixa fiecare sex într-o specializare pe care în realitate numai moravurile au impus-o — vom continua să înţelegem, în lipsa unor termeni noi, prin „viril“ acea imagine simplificatoare a vieţii, activă şi esenţială, prin „feminin“, acea imagine a vieţii care preferă amănuntul şi complexităţile, trebuie să recunoaştem că din clipa în care s-a născut, romanul s-a complăcut, la un mod excesiv, în a salva amănuntele existenţei, societăţii, vieţii individuale, şi chiar ceea ce în realităţile şi experienţele amintite dă naştere la complicaţii de interes secundar.

Nu era nicidecum o intenţie neavenită propunerea ca — trecînd prin exigenţele acţiunii imediate, şi ale unei aventuri fără ocolişuri, — să desprinzi esenţialul... Romanul „viril“ apare la timp — ba chiar foarte tîrziu — în istoria romanului. El se instăpîneşte în clipa în care secolul al XX-lea se apropie de criza sa centrală ; el reapare după această criză, în *Căile libertăţii*, de Jean-Paul Sartre. De asemenea, ba chiar într-o măsură mai limpede, în opera mai mult „filozofică“ decît romanească a lui Albert Camus. Nu vom găsi oare în *Străinul*, redus la o dramă seacă şi simbolică, conflictul între sensibilitatea tulbure şi exigenţa esenţială ? Tot astfel cum în *Ciuma*, se înfruntă mila şi acţiunea, tragicul şi pateticul (care pot fi duşmani), bunăvoinţa şi rigoarea. La mijlocul secolului al XX-lea, romanul „condiţiei umane“ a scos pentru o clipă fabulaţia romanescă din excesul de sentimentalitate, de dragoste pentru amănunt, de complezenţă, impunînd pentru prea puţină vreme — complezenţa nu-şi pierde niciodată drepturile — exigenţa crudă şi simplificată a omului în faţa propriului său destin.

* * *

Deşi moşteneşte de la tradiţia realistă o anume prezentare a evenimentelor, romanul energiei sau al „condiţiei umane" recurge totuşi la o optică în întregime nouă. Fără a fi derutat, precum în romanul de artă, de unghiuri de viziune insolite, cititorul este totuşi smuls din fotoliul său de spectator amuzat, sau de observator atent, este invitat a se identifica unei nelinişti, mişcării vitale — şi chiar mişcării cinematografice — a personajului central, acela în care este pus în cumpănă sensul vieţii.

La fel de îndrăzneaţă uneori ca arta impresionistă sau ezoterică, rămînînd totuşi fidelă — în pofida complicaţiilor — viziunii sensului comun, arta romanului stendhalian şi dostoievskian constituie o sinteză între romanul tradiţional şi romanul nou. Deşi acceptă destinul obişnuit al realităţii, ea o decupează totuşi potrivit unui nou stil, mai izbitor, mai angajat în acţiune şi în nelinişte. Aşa este, de pildă, stilul lui Malraux, clasic şi *sincopat* în acelaşi timp.

Tot aşa cum Pascal foloseşte „o elocvenţă care-şi bate joc de elocvenţă", Malraux îşi împinge eroii într-o povestire care nu e povestire. Arta sa literară este o artă a racursiului. El posedă acea elocvenţă care violează ordinea logică şi, la adăpostul unei descrieri făcute în grabă, impune o formulă. Nici nu începe bine descrierea unui spital conform procedeelor obişnuite („Salonul era foarte înalt, luminat de sus prin oberliht..."), că, fără a fi continuată, ea este grămădită într-o imagine mai pregnantă şi mai generală : „...toate acestea păreau o împărăţie eternă a rănilor, statornicită acolo, dincolo de vremi şi de lume."[1]

De la viziunea unei lumi reale şi anecdotice, care este aceea a prezentului şi a naraţiunii, se trece fără tranziţie la un alt univers, „etern", deoarece el este acela care, cu fiecare generaţie, este recunoscut şi retrăit de oameni ca fiind un univers al suferinţei. Prezentul anec-

[1] André Malraux: *L'Espoir*, în *Romans*, ed. cit. p. 433.

dotic, descriere și narațiune, este fără încetare rupt ca-n urma unei zguduiri. Malraux nu leagă între ele momentele care alcătuiesc istoria pe care o povestește. Lumea nu este descrisă pentru ea însăși și nici ca un decor imuabil al unei aventuri aparte. Un scriitor tradițional ca Flaubert descrie locuri și peisaje unde așază apoi o dramă omenească. Acest decor fix nu există pentru Malraux; descrierile sînt trăite în conștiința personajului și în funcție de acțiunea sa: „După coridoare și încăperi întunecate, ajunseră pe un acoperiș. Dincolo de țiglele albite de lumină, Castilia acoperită de recolte pîlpîia, cu florile sale pîrlite, pînă-n zarea cea albă. Garcia (...) descoperi cimitirul; și se simți umilit de parcă aceste pietre și aceste monumente foarte albe în întinderea gălbuie ar fi făcut de prisos orice luptă. Gloanțele fulgerau cu șuier surd de viespi..."[1]; acest peisaj nu este văzut decît de un om în mișcare, suit pe un acoperiș, pentru a trage de acolo asupra inamicului. N-a mai fost descris înainte. Nu-i apare cititorului decît prin conștiința lui García. Dacă include un detaliu — cimitirul ce poate fi zărit pe cîmp — acest detaliu nu este decorativ, nici pur și simplu realist, el pune o problemă a cărei amploare depășește exigențele umane ale momentului: ideea morții descurajează în principiu omul în lupta sa pentru un scop precis și limitat. În fine, descrierea nu există ca atare, ea este redusă la cîteva imagini în cursul unei acțiuni și, în fraza următoare, García trebuie să lupte.

Ritmul povestirii și al descrierii intricate în ea capătă o altă forță: între cititor și personajul povestirii nu există nici un ecran pe care să se contureze un peisaj. Sînt doar impresii care se succed, de pildă, la protagonistul din *Cuceritorii* atunci cînd îl vizitează pe Garin la spital: „Linoleum, ziduri văruite, un mare ventilator, miros de doctorii, mai ales de eter. Plasa împotriva țînțarilor ridicată pe jumătate: Garin pare culcat într-un pat cu

[1] *Ibidem*, p. 524.

perdele de tul."[1] Tot așa, în descrierea unei încăperi în care pătrunde un om și pe care o descoperim o dată cu el, după o frază perfect sintactică, stilul este acela al unei notații lucide, dar necoordonate : „Zece minute după ce se despărțise de Kio, Kato, trecînd prin coridoare, lăsînd în urmă ghișeuri, ajunse într-o cameră văruită în alb, goală, bine luminată de lămpi, înzestrată cu apărătoare împotriva vîntului. Nici un fel de ferestre. Pe sub brațul chinezului care-i deschise ușa se zăreau cinci capete aplecate spre masă, dar cu privirile îndreptate spre el"[2]. Oamenii care populează încăperea sînt prezentați aci potrivit unui racursiu cinematografic, văzuți pe sub brațul celui care deschide ușa noului sosit. Acest procedeu de viziune poate fi găsit de altfel în toate paginile lui Malraux, lesnicioasă fiind aci detectarea unui *decupaj* cinematografic : pot fi găsite nu mai puțin de șase „planuri" diferite în cîteva fraze : „Oraș trist, pustiu, provincial, cu magistrale lungi și bulevarde drepte unde iarba încolțește sub imenși arbori tropicali. Culi-ul meu e lac de sudoare : cursa e lungă. Ajungem în fine într-un cartier chinezesc, plin de firme aurite cu frumoase caractere negre, bănci, mici agenții de tot felul. În fața mea, prin mijlocul unei străzi largi năpădite de ierburi, trece un mic drum de fier, 37, 35, 33... stop ! Ne oprim în fața unei case asemenea tuturor celorlalte din cartier : «un compartiment». Un fel de agenție. În jurul ușii sînt fixate plăci indicînd companii kantoneze de comerț, prea puțin cunoscute. În interior..."[3]

Putem oare afirma că Malraux și-a grefat pe modul său de a povesti tehnica cinematografului ? În 1928, cinematograful nu descoperise încă această tehnică, în afară poate de Eisenstein. Dacă acest decupaj *seamănă* cu cel al cinematografului, faptul se datorește numai coinci-

[1] André Malraux : *Les Conquérants*, în *Romans*, p. 113.
[2] André Malraux : *Condiția umană*, trad. de I. Mihăileanu, Editura pentru Literatură, p. 33.
[3] André Malraux : *Les Conquérants*, în *Romans*, p. 11.

denţei : aproape simultan, o artă nouă şi un scriitor foarte personal renunţau la tehnica obişnuită a naraţiunii, aşa cum este predată încă în şcolile primare (descrierea decorului, portretul personajelor, intrigă şi acţiune, conflicte între personaje, analiza psihologică...), pentru a o înlocui cu altă „stilistică". În cadrul acesteia din urmă, *numai acţiunea face să se ivească decorul,* care nu este aranjat dinainte : un film sau un roman al lui Malraux îşi creează cadrul pe măsura desfăşurării acţiunii, romanul tradiţional propunea un decor în care s-ar fi putut pune în scenă diferite tipuri de aventuri.

În timp ce un Benjamin Constant sau un Flaubert sau un Gide, ca nişte buni moralişti ce sînt, comentează ei înşişi, explicînd evoluţia psihologică a personajelor lor, psihologia este subînţeleasă la Malraux ori la cinema : comentariul nu există. În fine, îndeosebi timpul capătă aci un alt ritm. Desigur, arta tradiţională a romanului cunoaşte o anume condensare a timpului relatînd în zece pagini o conversaţie ori un episod care durează cronologic zece minute, pentru a rezuma apoi cîteva luni într-o singură pagină. Dar racursiul este prea puţin sensibil, deoarece timpul rămîne legat, generînd un flux : romancierul afirmă : „Au trecut trei luni, în timpul cărora..." Naraţiunea cinematografică folosea acest procedeu încă din 1925, cînd puteai zări pe ecran răsfoindu-se un calendar. De atunci ea a învăţat să fragmenteze timpul în momente trăite intens, care se succed fără legături sau explicaţii : timpul mort intermediar trebuie ghicit şi subînţeles de către spectator, fiind în întregime sacrificat forţei narative.

Or, tocmai în acest fel sînt scrise romanele lui Malraux. *Condiţia umană* pune în scenă o duzină de personaje, Kio, Cen, Katov, Hemmerlich, Gisors, Clappique, Ferral etc. Malraux ne arată, în zece pagini, două sau trei din ele, la 21 martie, orele unu dimineaţa : apoi, fără tranziţie ori explicaţie, unul din aceştia din urmă, împreună cu alţi doi sau trei, trei ore mai tîrziu. Pe urmă o altă scenă, în altă parte, cu alte personaje ; nici un rezumat asupra a ceea ce s-a întîmplat în răstimp ; totul

descris la prezent, evenimentele sînt simţite pe măsură ce se desfăşoară. Nu există o legătură narativă limpede între aceste scene. Doar unele indicaţii asupra datei şi orei care, de fapt, departe de a informa şi de a contribui la înţelegerea situaţiei, sînt mărturia unei voluntare neglijări a legăturilor. Aceste indicaţii pot fi rezumate în *Condiţia umană*, recopiindu-le şi stabilind astfel ceea ce pare a fi „planul" cărţii : prima parte, 21 martie 1927 ora 0,30', 1 dimineaţa, ora 4, ora 4 şi 30' ; partea a doua, 22 martie 1927 ora 11, ora 13, ora 17, (apoi, brusc, o indicaţie eterogenă : „a doua zi, ora 4") ; partea a treia, 29 martie (acţiunea este transportată la Han-Keu) ; partea a patra, 11 aprilie orele 0 şi 30 minute, ora 1, ora 3, ora 3 şi 30', ora 6. Ultimele două părţi au aceeaşi structură, simple indicaţii asupra orelor în fruntea fiecărui capitol ; cititorului însă i-ar trebui un sfert de oră, răsfoind cartea şi indicaţiile anterioare, pentru a regăsi data. Fiecare din micile capitole, precedate astfel de o notaţie a orei, pune în scenă personaje care nu sînt aceleaşi cu cele din capitolul precedent, iar unui cititor din secolul al XIX-lea cartea i s-ar părea foarte dezlînată : după ce i-am părăsit pe Kio şi pe May care vorbesc despre valoarea pe care o păstrează dragostea şi femeia în lupta politică, dăm fără veste de nişte personaje cu totul deosebite care urmează să fure lăzile cu muniţii de pe un vas. Compoziţia devine contrastantă : zilele de 21 şi 22 martie descrise oră de oră (cu o preferinţă pentru orele nocturne) fără a se urmări însă aceleaşi personaje, apoi brusc, ziua de 29 martie ; pe urmă 11 aprilie.

N-avem desigur de-a face cu legăturile unei „povestiri". Dacă fiecare moment este foarte dezvoltat, foarte prezent, foarte concret, ansamblul lor se înşiră precum o serie de telegrame de origini diverse şi foarte inegal repartizate : un aflux în anumite zile şi la anumite ore nocturne, dar cîteodată săptămîni de tăcere. Aceeaşi compoziţie poate fi regăsită în *Speranţa*. Deci, dacă Malraux ştie prea bine să ne proiecteze într-un *moment* determinat făcîndu-ne să-l trăim foarte concret,

romanul, în ansamblul său, ascultă de o compoziţie care s-ar putea numi *telegrafică*.

Menită a traduce imediat sensul destinului metafizic, creaţia romanescă a lui Malraux nu se supune deci normelor literare şi umaniste ale povestirii bine întocmite, chiar dacă-şi exprimă intenţia de-a lungul unei istorii şi a unei aventuri care se situează foarte concret într-o realitate istorică şi individuală. Chiar „povestind" un anume moment din viaţa vreunuia din personajele sale, Malraux nu-l simte ca un romancier „umanist" : actul pus în scenă nu este înfăţişat în contextul său uman şi limitat, el este pus în acord cu semnificaţia sa faţă de eternitate — aşa cum la Bernanos este pus în relaţie cu sensul său spiritual. Precum în intenţie, există aci un racursi în frază ori în structura romanului : respiraţia scriitorului nu-şi găseşte ritmul într-un mediu uman închis, ci gîfîie în faţa spaţiului infinit. Există o artă literară proprie romanului „condiţiei umane".

XIV

ROMANUL DOSTOIEVSKIAN

Drame ale spiritului. — Universul supranatural al lui Dostoievski: dincolo de viaţa reală. — Psihologia spirituală a lui Bernanos şi marile sale dialoguri asurzitoare: dramele ilogice ale credinţei, o psihanaliză a spiritului. — Julien Green şi Adrienne Mesurat; *François Mauriac şi* Thérèse Desqueyroux. — *Romanul crştin tragic. — Graham Greene. — Pasiunea chinuitoare a sufletelor. Expresioniştii: Heinrich Mann, Franz Werfel, Jakob Wassermann. — Universul freudian. — Romanul şi animalul metafizic.*

De la Stendhal la Malraux romanul condiţiei umane s-a întemeiat pe opoziţia dintre voinţă şi destin. Privit sub un alt aspect, el constituie ceea ce s-ar putea numi „romanul tragic“: omul angajat într-o serie de acte şi într-o existenţă al cărei sens nu-l va stăpîni niciodată în întregime.

„Romanul tragic“ s-a născut o dată cu Dostoievski. Prin abundenţa personajelor şi episoadelor, prin uşurinţa amănuntului şi mişunul omenesc, Dostoievski nu era, la origine, decît un foiletonist inspirat de... Eugène Sue. În loc să urmărească însă aventurile pitoreşti ale unui tînăr german în lumea interlopă a Parisului, acest foileton se ocupă de patetica spirituală a fiinţelor. În timp ce în *Misterele Parisului*, un mare duce deghizat în muncitor trăieşte aventuri pitoreşti printre lichelele lumii interlope, în *Crimă şi pedeapsă*, un student în mizerie, după ce a comis un asasinat inutil, îşi lasă ultimele *copeici* în încăperea în care a adus un beţiv, redîndu-l familiei sale. Ca şi Sue, Dostoievski întinde povestirea superficială şi complezentă în evenimente numeroase şi în aparenţă fără legătură. Dar dincolo de toate acestea se desfăşoară o dramă mistică. În *Crimă şi pedeapsă* tremurăm

pentru sufletul lui Raskolnikov tot așa cum în *Misterele Parisului* tremurăm pentru soarta fizică a lui Rodolphe. Numai tema diferă, prin introducerea unei a treia dimensiuni, dimensiunea spirituală.

De la *Crimă și pedeapsă* (1866) pînă la *Frații Karamazov* (1879) aceste romane dezlînate, scrise pentru reviste, dar concepute într-o stare de neliniște și de febră, ivesc o nouă dimensiune a existenței : drama care se joacă *în spatele* actelor, cuvintelor, gesturilor personajelor. În aparență, nu sesizăm decît vehemența lor : „Scandalurile și haosul, doamnă, le găsim peste tot, declară nepotul lui Lebedev, nu fără o expresie de jenă.

— Nu la gradul ăsta ! Nu, dragul meu, nu la gradul ăsta ! replică Elisabeta Prokofievna cu o exasperare convulsivă. Dar mai lăsați-mă-n pace ! spuse ea celor care o sileau să judece."

Dialogul, expresiile, gesturile sînt întotdeauna excesive, iar excesul sugerează el însuși fără drept de apel că această revărsare în afară, acest ilogism, această incongruență sînt pecetea, expresia neputincioasă și diminuată a unui soi de dramă invizibilă.

Subiectele slujesc doar drept pretext și drept piedestal pentru această dramă, deși sînt alese cu un ascuțit simț al neliniștii : o crimă perfectă, spulberată prin ilogica fatalitate a remușcărilor în *Crimă și pedeapsă*, un „sfînt" involuntar și inocent pus în contrast cu o societate coruptă în *Idiotul*, o conspirație într-un oraș de provincie în *Demonii*, dușmănia dintre un tată și fiii săi în *Frații Karamazov*.

Subiectul este însă înecat în multiplicitatea episoadelor, într-o viață forfotitoare și gureșă, în bizareria personajelor și, abia în ultimă instanță, răzbătînd din această viață, se întrevede noua dimensiune pe care Dostoievski o adaugă povestirii romanești.

Căci arta sa constă în a dărui personajului o „altă" viață. Gesticulația unui om, proiectele, naivitățile, stările sale de spirit, mîniile, toate acestea, în loc de a alcătui ca-n romanul tradițional un „caracter" precis, se acumulează pentru a forma un fel de enigmă și de exas-

perare — ca şi cum viaţa n-ar fi suficientă personajului pentru a exprima tot ce cuprinde în el. Vehemenţa, ilogismul, beţia, cruzimea, crima, incoerenţa, îngăduie să simţi în om mai mult decît poate face sau spune el, aşa cum clamează Razumihin în *Crimă şi pedeapsă* : „Ce credeţi dumneavoastră ? ziberă Razumihin ridicînd din ce în ce glasul. Credeţi poate că mă înfurie minciunile lor ? Fleacuri ! Mie îmi place minciuna ! Minciuna este unicul apanaj pe care-l are omul în faţa celorlalte făpturi. Minţind ajungem la adevăr ! Sînt om fiindcă ştiu să mint (...) ; dar noi, noi nu sîntem în stare nici măcar să scornim o minciună din capul nostru ! Minte-mă, dar minte-mă cu originalitate şi am să te sărut din toată inima ! (...) Adevărul n-are să fugă, dar viaţa o poţi băga în mormînt ; (...) Nu-i aşa ? E drept ce spun ? — strigă Razumihin strîngînd şi scuturînd mîinile doamnelor.“ [1]

Omul este prezentat astfel într-o contradicţie perpetuă : risipit, neputincios, înverşunat. Totul se întretaie în el, duritatea şi emoţia, puritatea şi cinismul, ca la Raskolnikov. Iată asasinul sadic încă foarte departe de căinţă, în faţa unei fetiţe naive, Polecika, ce-i mulţumeşte pentru un gest de milă. Mişcat fără veste, poate simţindu-se nelalocul lui, Raskolnikov îi cere, blînd, fetei să se roage pentru el. Apoi, dintr-o dată, redevine cinic şi izbucneşte în rîs : „Ajunge ! rosti el hotărît şi solemn, — jos cu nălucile, cu temerile închipuite, cu strigoii... Viaţa există ! (...) «Şi totuşi i-am cerut să pomenească de robul Rodion — îi fulgeră prin minte — nu-i nimic, asta nu strică !» adăugă el şi rîse singur de gîndurile lui ştrengăreşti. Era cît se poate de bine dispus.“ [2]

Tot aşa precum „teologia negativă“ nu vrea să-l descrie pe Dumnezeu decît definind ceea ce *nu e* Dumnezeu, Dostoievski sugerează la modul negativ *sufletul* omenesc

[1] F. M. Dostoievski, *Crimă şi Pedeapsă* trad. de Ştefana Velisar Teodoreanu şi Isabella Dumbravă, Cartea Rusă, 1957, pp. 184—185.
[2] *Ibid*, pp. 173—174.

prin „găuri“, „lipsuri“, prin neliniște, silind omul să se tăvălească prin tot ceea ce nu este adevărata expresie a sufletului său : greșelile, crimele, exaltarea, neputința sa. O „dramă spirituală“ este implicată chiar în incoherența dramei psihologice, a reacțiilor personajului, a nebuniilor sale. Astfel, pentru prima oară romanul evocă ceea ce este dincolo de viața reală, psihologică, socială, istorică, banală, fără a recurge în acest scop la o imagistică pioasă, la mituri, la miraculos, sau la o idealizare (dragoste-pasiune, virtute sublimă etc.). Geniu fulgurant, dezechilibrat, în aparență negativ, Dostoievski reușește ceea ce Chateaubriand n-a știut să facă, împiedicat de sentimentalism, de idealism, de mitologie.

* * *

Era fără îndoială vorba aci de o formă a romanului. Dar romanul dostoievskian nu se va răspîndi în Europa decît după 1920, cu cincizeci de ani întîrziere. Cînd în 1886, vicontele Melchior de Vogüé îl propagă în Franța prin celebra sa carte *Romanul rus*, el nu vede într-însul decît pictură socială și realism psihologic, ori „suflet slav, fantastic și dezordonat“.[1] Un D'Annunzio sau un Gide amestecă în influența lui Dostoievski pe cea a lui Nietzsche, iar pentru Andrei Suarès, încă în 1910, Dostoievski nu este decît un maestru al acelei acuități psihologice învecinate cu estetismul. Va trebui să se ivească „romanul tragic creștin“ pentru ca romanul dostoievskian să-și găsească vocația de roman al condiției umane.

Georges Bernanos este, cu începere din 1927, adevăratul urmaș al lui Dostoievski — în mare parte urmaș fără voie : l-a citit oare pe Dostoievski... ? Lumea lui Dostoievski era exuberantă, plină de nerv, schimbătoare ; cea a lui Bernanos rămîne înecată în umbră : preoți pe

[1] E. M. de Vogüé : *Le Roman russe*, Plon, 1912, p. 268.

jumătate nebuni, femei nevrozate, copile damnate cum sînt cele două Mouchette... Încerci însă aceeași amețeală. Ființele care vorbesc, se vînzolesc, se mișcă acolo în izbucniri și-n neliniști nu traduc interesele umane, psihologice și sociale. Reacțiile, elanurile, mizeria lor sînt reacțiile unei alte lumi. O fată pervertită și sălbatică precum Mouchette din *Sub soarele lui Satan*, nu exprimă în actele, gesturile și cuvintele ei egoismul, frivolitatea, interesul — nici măcar iubirea —, nimic din ceea ce ar putea constitui un „resort psihologic" ; rămînînd perfect reală, perfect verosimilă, ea evoluează sub influența Răului încarnat, iar Bernanos va îndrăzni chiar să ni-l arate pe Satan...

Preoții, sărmani eroi din *Impostura*, *Bucuria*, *Jurnalul unui preot de țară*, populează opera lui Bernanos. Ei nu seamănă cu preoții ca atare, cu acel „personaj" care întruchipează „preotul" într-un roman. Nefiind în stare să binecuvînteze, abia reușind să se roage, ei seamănă cu niște larve tragice, deseori împinse în noroi de propria lor stîngăcie, prostie, neputință. Nici o psihologie *umană* nu le poate explica eșecurile, iar strălucirea, gesturile lor sînt întotdeauna neprevăzute, de cele mai multe ori grotești. Nu sînt puși în mișcare de resorturile care-l animă pe *homo classicus*, ins social, supus greșelii, inteligent și logic, ci de motivările incoerente ale unei *psihologii spirituale*, care, în lumea oamenilor obișnuiți, îi silește să aibă gesturile unor păpuși dezarticulate. Ca și la Dostoievski, „resortul psihologic" nu aparține lumii coerente a oamenilor calculați, ci pare a fi solicitarea unui univers nevăzut, solicitare care, în universul nostru rafinat, nu dă naștere decît reflexelor neavenite și ridicule.

Intervin, de aceea, lungi scene dramatice, aproape de neînțeles, în care două ființe se confruntă în calitate de suflete, nu de oameni. Pentru urechea omenească, este un dialog între surzi : ca acea noapte cumplită de la începutul romanului *Impostura*, în care domnul Cénabre, preot monden și academizabil, autor de lucrări fine și

„spirituale“ tratînd despre mistici, se simte dintr-o dată *singur* în lumea de spiritualitate pur literară pe care şi-a construit-o, şi invită la el un grotesc preot de ţară, abatele Chevance, acesta din urmă avînd cel puţin meritul sincerităţii :

„ — Mi-am pierdut credinţa, spuse el.

Şi adăugă imediat, cu o voce mai calmă :

— M-am zbătut astă-noapte în tenebre cumplite...“

Cîtă emfază ! Mai există încă mult prea mult — pentru Bernanos — din *omul actor* în această mărturisire a marelui intelectual catolic, în plină noapte, făcută micului popă de mahala, pe care l-a smuls somnului...

„Vorbea astfel, măsurînd odaia în lung şi-n lat, cu capul plecat. După ce rosti ultimul cuvînt, se opri în faţa interlocutorului său. *Candidul obraz al abatelui Chevance exprima* o *infinită uşurare* (...).

— De ce n-aţi spus-o mai devreme ?

Pentru umilul preot — care văzuse atîtea şi atitea — nu era mare lucru ca un membru al Institutului să-şi închipuie că şi-a pierdut credinţa...

Această simplicitate îl descumpăneşte pe Cénabre, care voia să joace un rol mare, chiar şi în faţa acestui biet preot pe care-l considera ca pe un lacheu :

— Asta-i tot ! exclamă abatele Cénabre, cu un rîs silit. Chiar atît de simplu vi se pare ?

Sărmanul abate Chevance se retrase în vizuina sa :

— Nu-i vorba de asta... nu, nicidecum, murmură el disperat. M-aş fi rugat (...).

— Sînteţi sigur ? strigă mîniat abatele Cénabre. *M-am gîndit astă-noapte, serios, să mă omor.*

Cum de s-a ivit vorba asta ? De unde s-a ivit ea ? Nici el n-ar fi ştiut s-o spună...“ Iată, într-adevăr, o comedie îngrozitoare, în care nu poţi deosebi sinceritatea de deznădejde... Iată un preot respectat mărturisind altui preot, socotit a fi un prost şi un stîngaci, o intenţie oribilă pe care, de altfel, nici n-a avut-o... Spre ce ţintesc toate acestea ? Nici o psihologie nu le poate lumina. Ce face domnul Cénabre de la Institut atunci cînd gesticulează frenetic prin cuvintele, prin bravadele sale, în

fața micului preot vrednic de dispreț, invitat ca martor : joacă o comedie pentru acesta din urmă, se luptă cu sine, ori cu Dumnezeu știe cine ? Ne aflăm foarte aproape de personajele lui Dostoievski, care, și ele, se agită, sînt neliniștite, creînd un patetism fals, se reneagă, se contrazic de parc-ar fi „posedate" de neputință și de teroare — asemenea abatelui Cénabre —, fără să reușească a da un sens vieții lor, reacțiilor lor, existenței lor psihologice și umane...

„De data aceasta abatele Chevance îl privea drept în față, cu ochii lui triști. Nu se plînse, de altfel nu-l învinui nicicum. Spuse doar, cu oxtraordinară demnitate :

— Din această clipă, nu mai pot să vă ascult în afara spovedaniei.

Schiță din nou un gest de plecare. Abatele Cénabre i-o luă înainte :

— Mă credeți capabil... începu el cu voce *tunătoare*.

— Sîntem capabili de orice, răspunse bătrînul preot, cu umilință...

Dintr-o dată însă privirea i se înăspri, iar istoricul lui Gerson primi în plin această lovitură :

— Aș fi mai bucuros să vă cred victima unui asemenea gînd decît capabil să vi-l atribuiți cu rea-credință." [1]

Cum a ghicit acest caraghios abate Chevance, cu ciubotele sale, cu umbrela și prostia sa, că marele intelectual catolic Cénabre joacă teatru în fața sa și în fața lui însuși. Teatru deznădăjduit, de altfel, care marchează un profund dezechilibru, dar împotriva căruia trebuie să reacționezi... Cînd Magistrul mărturisește că și-a pierdut credința, abatele-i răspunde cu blîndețe „Numai atît ?". Cînd Cénabre insistă lăudîndu-se cu intenția de sinucidere, micul preot simte minciuna, megalomania, disperarea autentică ascunsă sub vălul disperării afișate. El demască fanfaronada unui spirit care, intelectualicește,

[1] Georges Bernanos : *L'Imposture,* Plon-La Palatine, 1947, pp. 44—46.

îi este de douăzeci de ori superior și lovește la rîndul său denunțînd minciuna, împingîndu-l pe Magistru la spovedanie...

Se cunoaște sfîrșitul atroce impus de Bernanos acestor două personaje în *Impostura* și *Bucuria*. Dar iată o scenă pe care „psihologia" normală nu ne îngăduie s-o înțelegem, nici s-o explicăm ; un dialog uman, înspăimîntător, ilogic, incongruent, unde totul e condus de un joc spiritual pe care, în realitate, nu-l putem urmări. Tot așa precum oamenii cei mai abili, mai calculați, mai onorabili, devin, în *Idiotul*, niște păpuși de cîrpă în fața sfiiciunii naturale a prințului Mîșkin, un istoric erudit, admirat ca abatele Cénabre este literalmente „golit" în fața noastră de umila, dar ferma simplitate a unui preot de cin inferior. Este aci, introdusă în acțiunea romanescă, o adevărată psihanaliză, dar o psihanaliză „spirituală". „Psihologia" supranaturală a lui Bernanos n-are deci nimic comun cu „psihologia" romanescă și umană cu care sîntem obișnuiți. Acesta este romanul „dostoievskian".

Noul roman creștin regăsea astfel acel „sens secund" introdus în roman de Dostoievski : pe de-o parte romanul este o succesiune de episoade omenești, pe de alta, această aventură umană nu-și poate găsi sensul într-o lume pur umană. Personajele scapă „psihologiei" tradiționale, deoarece, printre motivările vieții lor terestre, printre factorii ecuației lor psihologice se introduce un element eterogen ; rezonanța supranaturală a actelor, a cuvintelor, a intențiilor. Presimțită de personaj, ca o cumplită și misterioasă necunoscută, ea îi modifică reacțiile, suprapunîndu-le o invizibilă și incoerentă „psihologie" spirituală. Iată de unde provine ilogismul aparent al personajelor lui Dostoievski, Bernanos, Graham Greene... Romanul dostoievskian era de fapt la fel de străin de romanul tradițional, ca și romanul „ironic", romanul „adîncimii", romanul metamorfozat de Kafka în aventură simbolică.

S-a născut, de altfel, în același timp... Căci, dacă fenomenul reprezentat de Proust, Joyce, Kafka sau de

impresionism devine vizibil şi formulabil cam prin 1925, François Mauriac publică în 1926 *Thérèse Desqueyroux*, iar în 1927 apar *Sub soarele lui Satan* de Bernanos şi *Adrienne Mesurat* de Julien Green ; prima carte a lui Graham Greene va urma la o distanţă de patru ani, egală cu cea la care Broch şi Musil i-au urmat pe Kafka şi Joyce.

Roman „tragic“ în care totul are un „sens secund“ de natură spirituală, iată ce este *Adrienne Mesurat*. Nu găsim aci, desigur, abundenţa episodică din Dostoievski, rezonanţa ultrasonică a marilor scene din Bernanos, ori impresia că o dramă omenească precisă nu este altceva decît „dublura“, ecoul terestru al unei drame celeste pe care n-o putem auzi. Totul e înăbuşit aci într-o vilă din provincie : sechestrată de un tată maniac, bătrîn rentier devenit tiran, Adrienne s-a transformat într-o fată anormală, solitară, cumplită, crudă : suflet rănit, înăsprit. Drama sa este dorinţa de a ieşi din însingurarea pe care i-o impune tatăl. Ea va săvîrşi un gest simbolic şi fatal : într-o seară, îşi va îmbrînci tatăl pe scară-n jos, după o ceartă la rece. Iat-o criminală, precum atîţia eroi ai lui Dostoievski, ai lui Bernanos. Mare artist, mare cunoscător al sufletului, Julien Green aruncă o umbră de îndoială asupra responsabilităţii gestului, gest poate necugetat, poate involuntar şi inconştient, în urma căruia bătrînul îşi fracturează craniul. Nu contează : conştient sau inconştient, era un gest de eliberare. Dar Adrienne Mesurat nu va fi niciodată liberă, cel puţin în sensul uman al cuvîntului ; prea au fost numeroşi anii în care tatăl, pe jumătate nebun, a ţinut-o prizonieră în umbra storurilor trase. Încă de la primele contacte cu lumea, tînăra paricidă se va trezi închisă într-o altă temniţă : inadaptarea sa care o va face să înnebunească...

Nici un comentariu nu însoţeşte această povestire simplă, tragică, brutală, în care — spre deosebire de Dostoievski sau Bernanos — ariditatea şi brutalitatea fac parte dintr-o altă lume creştină şi anume universul tragic şi puritan al vechii Americi, al lui Hawthorne,

Faulkner, O'Neill şi, într-o manieră mai vulgară, al lui Tennessee Williams. Prea puţin interesează însă aceste nuanţe în „romanul creştin", deoarece, în expresia sa cea nouă, el reuneşte în aceeaşi *ambiţie romanescă* pe ortodoxul Dostoievski, catolicul Bernanos şi un Julien Green, care, la origine, a fost pătruns de acel puritanism american pe care îl evocă, trăgîndu-l după sine... Esenţialul stă în noul „stil" al romanului : povestire incoerentă sub aspect uman, rebelă faţă de psihologia clasică, dominată invizibil de o *fatalitate extraumană* cu caracter *moral şi religios*. Caracter în aparenţă paradoxal, de altfel, pentru că atît în *Crimă şi pedeapsă* cît şi în *Sub soarele lui Satan* sau *Adrienne Mesurat* nu există nimic moral în „istoria" povestită, ci dimpotrivă...

Adrienne Mesurat e o istorie foarte asemănătoare cu *Thérèse Desqueyroux* pe care François Mauriac, un catolic pursînge, o publica în clipa cînd apăreau marile opere ale lui Bernanos şi Julien Green... Şi acolo, romanul — provincial, înăbuşit, teşit — aduce în scenă o ucigaşă, o femeie timorată, mîndră, rece şi ardentă în acelaşi timp, care a vărsat în paharul bărbatului său o doză mortală, dintr-un medicament, şi care, achitată de juraţi, porneşte în întîmpinarea unui destin atroce, mizerabil şi crud... Criminală şi ea, ca şi Raskolnikov, Mouchette sau Adrienne Mesurat.

Cu greu am putea detecta aci o pură coincidenţă. Este vorba, pur şi simplu, de o clipă de concentrare şi de reînnoire a romanului creştin, cînd acesta găseşte, în fine, forma pe care o numim, aci, „dostoievskiană". După secole de conformism care au confundat viaţa supranaturală cu catehismul *(Telemac)* ori cu sentimentalismul patetic *(Atala)*, cu pietatea spelbă (vieţile edulcorate ale sfinţilor), cu frivolitatea amabilă şi burgheză *(Unchiul şi preotul meu)*, cu un conservatorism cu orice preţ (Barrès şi Bourget), cu eroismul aristocratic (Psichari), cu cel sentimental (Jacques Rivière după convertirea sa), sătul de Tripla Alianţă între Tron, Altar şi Mînăstire, romanul creştin, după trei secole de neputinţă şi prostie, redevine între 1927 şi 1940 un roman al vremii sale,

anunţat cu optzeci de ani înainte de Dostoievski. Arta lui devine o artă romanescă nouă, ce transformă psihologia obişnuită, creează un „tragic" propriu romanului creştin şi conferă o nouă dimensiune sensibilităţii româneşti.

* * *

După 1927 se încetăţeneşte şi se extinde acel roman tragic creştin în care se îmbină influenţa lui Dostoievski şi cea a lui Nietzsche. În 1933, apare inspiratul roman *Augustin, sau Stăpînul e aci,* de Joseph Malègue. În 1934, Ignace Legrand descrie într-o carte patetică, *Patria lăuntrică,* lupta dintre spiritual şi accidentele vieţii. Asemeni liniei Stendhal-Barrès-Malraux, este vorba despre un roman al „voinţei" şi, asemeni liniei Dostoievski-Bernanos, despre un roman tragic, totul fiind însă condus de anecdota biografică. Provenit din „generaţia sacrificată" a primului război mondial, un tînăr trăieşte o nouă dramă datorită unei soţii bolnave, unei vieţi pline de decepţii şi, trecînd prin această dramă, caută cu disperare „patria lăuntrică", „adevăratul eu". În acelaşi an, 1934, apare *Moarte, care ţi-e victoria?* de Daniel Rops, unde este evocat „destinul celor violenţi" într-o viaţă nietzschean-creştină. Este, şi acesta, un moment mare, cînd, cu vizibile influenţe gidiene, „romanul creştin", reintrînd în curentul tragic dostoievskian, împrumutînd cîteva teme de la Nietzsche, Barrès, Montherlant, se impune în pofida tuturor conformismelor, face să fie acceptată drama spirituală ca atare, şi pare a domina — vreme de cîţiva ani — vocile romanului. Avîndu-l ca precursor pe Dostoievski — cel care a scris *Legenda marelui inchizitor* — a luat naştere acel roman original, misterios, teribil, în care accidentele vieţii şi ale psihologiei umane nu sînt altceva decît semnele materiale, sociale, secundare ale unei drame supranaturale. Opere ezitînde şi ardente, cu lentă desfăşurare, ca acelea ale lui Graham Greene sau Ernst Wiechert.

Graham Greene a fost între 1930 şi 1950, în Anglia, romancierul care a dat un „al doilea sens" dramei umane prezentate pe un ton realist, deseori umoristic. Cartea sa cea mai dostoievskiană este şi prima sa scriere : *Omul şi el însuşi* (1929). Vreme îndelungată însă, în *Putere şi glorie*, în *Fondul problemei*, romanul lui Graham Greene va pendula între o viaţă brutală (viaţa psihologică şi socială a oamenilor) şi un plan secund (rezonanţa spirituală a vieţii, mereu necunoscută, întotdeauna indefinisabilă). În *Stînca din Brighton* eroul este un pungaş, un băiat pernicios şi corupt, asasin pe deasupra, care se dă însă drept „catolic". La capătul abjecţiunii sale, el revendică mîndria de a crede că, în ultimă instanţă, va fi *judecat :* aşa izbuteşte să nu se dispreţuiască în întregime, deoarece, în pofida a tot, în pofida lui însuşi, se încăpăţînează în a se considera *responsabil.* Aceeaşi pretenţie o manifestă, în *Putere şi glorie*, preotul indignat şi persecutat totodată, care este eroul cărţii. Ideea că viaţa cea mai jalnică, cea mai condamnabilă are, într-un alt sens un preţ. Omul poate abdica de la tot în afara acelei răspunderi de care nu poate scăpa decît trădînd-o şi în chingile căreia se zbate... Cum să nu te gîndeşti la *Crimă şi pedeapsă*, unde se pune aceeaşi problemă ?

Romanul dostoievskian este romanul singurătăţii omeneşti. El exprimă tulburarea, incoerenţa, neliniştea unui om singur în faţa unei existenţe care nu-i creată pentru el. Noul roman creştin nu anulează această nelinişte printr-un răspuns, ci conferă o inflexiune dramei : în neliniştea lui, omul simte că aparţine unei alte rase de oameni, ghiceşte că gesturile sale au o altă forţă decît cea pe care le-o conferă lumea aceasta. Cerul şi pămîntul se amestecă astfel, într-un stil romanesc a cărui artă constă în a nega autonomia vieţii pămînteşti, în a lăsa să se întrevadă — ca în „romanul densităţii" — o profunzime care relevă întregul mister romanesc. Viaţa mistică atinge nivelul vieţii omeneşti în romanele scrise de Gertrude Von Le Fort *(Vărul Veronicăi)*, sau în acea nuvelă din care Bernanos a scos *Dialogul Carmelitelor.* Drame de conştiinţă se desfăşoară în *Hoţul cerului* de

Franz Werfel sau în *Cer și pămînt* de Carlo Coccioli. În Franța, apare epopeea lirică a lui Jean Cayrol, *Voi trăi dragostea altora*, sau cea a lui Luc Estang, *Grija sufletelor*. Și totuși, inspirația dostoievskian-creștină slăbește încetul cu încetul, cu excepția operei patetice și grandioase a lui Roger Bésus, care reia dialogul răsunător al sufletelor în *Refuzul, Scandalul, Abandonații, Viața în serios*.

Iar pătimirea chinuitoare a sufletelor, în ceea ce au ele ireductibil, misterios, în ceea ce scapă simplelor definiții folosite de o psihologie rațională, se exprimă cu egală cruzime și în opera romanescă a lui Guido Piovene, dar fără nici o implicație vizibilă a tragicului creștin. Ca altădată Racine, ca altădată Mauriac, Piovene lasă ființele — într-un mediu banal și îngrădit, cel al vieții provinciale italiene — să se închidă în ele însele și într-un mic cerc de suflete turmentate. Astfel, neuitata călugăriță, deznădăjduită și criminală, din *Novicea*, precum și burghezii complexați din *Falșii Mîntuitori*, se torturează pe ei înșiși și unii pe alții, într-o atmosferă de minciună, falsă iubire, rea-credință și, mai ales, într-un fel de perpetuă enervare a spiritului și sentimentelor. În *Falșii Mîntuitori*, Maria se exprimă ca una din eroinele exacerbate ale lui Mauriac : „Nu iubesc viața, spuse ea cu voce groasă, cu fața încruntată. Sînt violentă. Sînt stăpînită de dorința de a face rău.“ [1] Viața omenească se întemeiază aci pe un fond de angoasă pe care omul, neputînd s-o elimine sau să-i dea un sens, o exprimă prin această răutate psihologică, acest venin, acest chin care îl asigură cel puțin că există cu disperare și că protestează împotriva neputinței proprii... O temă dostoievskiană și aci, dar tratată la un alt mod, la fel de virulent, mai puțin pitoresc, vădind uneori o subtilitate și o brutalitate reținută : forma italiană, în același timp violentă și discretă, a „zbuciumului slav“...

[1] Guido Piovene: *I falsi Redentori*, Milano, Garzanti, 1949, p. 232.

* * *

Aceeaşi lume exasperată a fost lumea artei expresioniste : lume sumbră în care impulsurile umane nu aparţin logicii sentimentelor, ci unui fel de furie şi de neputinţă care ar sălăşlui în om.

Profesorul Unrat de Heinrich Mann este o fiinţă inexplicabilă. Urînd cu neînduplecare trei din elevii săi, el devine victima unei obsesii : să-l despartă pe unul din ei de amanta dubioasă pe care şi-a luat-o din cabaretul Îngerului Albastru. Obsesie atît de violentă încît îl împinge chiar pe profesor să devină amantul Lolei, să înfiinţeze un tripou, să fie dat afară din învăţămînt, să-şi ruineze şi să-şi înjosească elevii. Totul se desfăşoară într-o atmosferă realistă şi, totuşi, aproape halucinatorie, în măsura în care pasiunile sînt de nejustificat şi nejustificate, ele ivindu-se din profunzimi necunoscute.

Ca şi romanul dostoievskian creştin, romanul expresionist pune în discuţie logica fiinţei umane : „Toţi oamenii maturi, aceste frumoase inteligenţe, n-au făcut nimic altceva decît să se învelească într-o plasă unde fiecare ochi îl întăreşte pe precedentul, în aşa fel încît ansamblul pare uimitor de natural : unde se ascunde însă primul ochi, cel de care depinde întreaga lume, nu ştie nimeni.“ [1] Vor fi evocate astfel acele fiinţe la care „primul ochi“ s-a rupt, ori n-a existat niciodată. Aproape toţi marii expresionişti iau ca temă drame care coboară în vremea copilăriei. Înainte de a scrie *Omul fără însuşiri*, Robert Musil publica *Rătăcirile elevului Törless* : brutalităţile atroce şi rafinate, de un sadism calculat, folosite de trei liceeni perverşi împotriva altuia, calul lor de bătaie. Este foarte curios faptul că această temă a perversiunii, a adolescenţilor cu sufletul răvăşit şi dezechilibrat datorită urii inexplicabile pe care le-o poartă un camarad sau un adult, poate fi găsită deopotrivă la Heinrich Mann, la Musil sau la Franz Werfel.

[1] Robert Musil : *Die Verwirrungen des Zöglings Törless.*

În *Trecutul reînvie* de Franz Werfel, o dramă trecută se dezvăluie prin intermediul unei drame prezente, viața prezentă și concretă devenind halucinatorie, confuză, inexplicabilă, sub influența vieții trecute; omul, ca și la Freud, este incoerent datorită forțelor obscure pe care le ascunde. Roman polițist, freudian și dostoievskian, *Trecutul reînvie* aduce în scenă pe judecătorul de instrucție Sebastian, cu numai cîteva zile înainte de banchetul la care își va regăsi vechii colegi de școală. În fața lui Sebastian, compare un arestat, pe nume Adler, acuzat că ar fi asasinat o prostituată. Sebastian îl recunoaște pe acest Adler : este un coleg de școală. După ce interoghează această epavă, el își amintește, încetul cu încetul, care au fost relațiile dintre ei cu treizeci de ani în urmă... Bun la gimnastică, inteligent, poet, Adler era invidiat în taină de Sebastian, un ins mediocru, cu cariera dinainte trasată. Într-un singur punct era vulnerabil strălucitorul Adler : plăcerea ; în timp ce Sebastian, adept încă din adolescență al moderației, putea trece prin dezmăț fără a se pierde, nevăzînd în asta decît o criză a adolescenței. Sebastian își aduce acum aminte cum, perfect conștient, urmînd un calcul premeditat, l-a împins, la 16 ani, pe Adler în brațele desfrîului... Era gelos pe el, voia să-l corupă, știa că Adler, mai pasionat și mai fragil, va fi definitiv pierdut...

Sebastian a cîștigat — după un răstimp de treizeci de ani. Chiar crima comisă de Adler are forma exactă a crimei pe care i-a sugerat-o el altădată : adevăratul vinovat este, în această chestiune penală, judecătorul de instrucție ! Iar iminența banchetului foștilor elevi face ca întregul trecut să reînvie. Sebastian se umilește în fața acuzatului, în fața lui Adler. Își scrie confesiunile, demisionează. Și totuși acel Adler pe care l-a interogat Sebastian, nu este același cu cel pe care l-a cunoscut în tinerețe ; nici măcar nu mai are același prenume... Remușcările judecătorului sînt cu atît mai semnificative însă : oare nu un adevărat complex de culpabilitate l-a

făcut să găsească în străfundurile lui proprii crima psihologică din adolescență? Omul mînat de inconștient, în epoca freudistă, adaugă deci o temă nouă romanului dostoievskian.

De cele mai multe ori tema culpabilității, a crimei uitate... Nimic mai apropiat de Dostoievski și de Werfel totodată ca romanul *Cazul Maurizius* de Jakob Wassermann. Aceeași pasiune pentru remușcări, aceleași mobiluri inconștiente, aceeași dramă invizibilă sub sau deasupra realității. Între *Cazul Maurizius* și *Trecutul reînvie*, singura diferență este că în primul „vinovatul psihologic“ și inchizitorul care îl descoperă nu mai sînt una și aceeași persoană și că la drama remușcărilor se adaugă tema revoltei împotriva tatălui : fiu al procurorului Andergast, tînărul Etzel Andergast regăsește o afacere judiciară veche de 18 ani. Acuzat că și-a ucis soția deoarece era îndrăgostit de sora acesteia, Leonard Maurizius a fost condamnat de jurați deși nu existau probe, numai pe temeiul strălucitului rechizitoriu al procurorului tiranic, sigur de sine, prea bine cunoscut de Etzel deoarece e propriul său tată ; Etzel ghicește, prin intuiție, eroarea judiciară, părăsește casa părintească, întreprinde o anchetă, îl găsește pe ocnașul Maurizius, descoperă în fine care este adevăratul vinovat : nu Maurizius, ci sora nevestei sale. Etzel înțelege atunci că tatăl său aproape că *știa* adevărul ; dar neavînd vreo probă materială nici de o parte, nici de cealaltă, procurorul a ales la Curtea cu Juri teza psihologică cea mai seducătoare, cea mai rentabilă, cea mai strălucită ; a condamnat un inocent. Iar Etzel, la rîndul său, trebuie să-și pună sub acuzare tatăl...

Temele acestui roman german — care în general poate fi numit „expresionist — sînt caracterizate de o violență tulbure, dar sînt puțin numeroase. Dacă adăugăm romanele lui Hasenclever, ale lui Hermann Ungar, găsim : revolta contra tatălui, reînvierea unei crime „psihologice“ uitate, sadismul unui adolescent sau adult care, din gelozie, împinge un alt adolescent la desfrîu.

Totul presărat cu scene atroce : Sebastian, în *Trecutul reînvie*, îl silește pe Adler să stea în genunchi într-o cofetărie dacă vrea să-i plătească prăjiturile ; în *Rătăcirile elevului Törless*, tinerii călăi își constrîng victima să se cațere în pielea goală într-un pod, să se lase biciuit, să se umilească....

O altă psihologie decît cea clasică stăpînește această lume pe jumătate dostoievskiană, pe jumătate freudistă. Abia în mijlocul marii epoci romanești a secolului al XX-lea, apare o altă formă heterodoxă de roman, în care psihologia romanescă exprimă inconștientul, exasperarea, furia, crimele omului, neputința sa.

* * *

De la începutul secolului al XX-lea un număr de romancieri, reprezentînd tendințe destul de diferite, au refuzat să adopte forma agreabilă și liniștitoare a unei povestiri obiective, în maniera lui Balzac ori Zola.

Unii — cei mai numeroși — au modificat viziunea romanescă într-un sens *estetic* : Proust, Joyce, V. Woolf etc. Alții, cu mai mici pretenții artistice, au păstrat din arta romanului procedeele cele mai utile și mai familiare care prezintă însă omul în toate contradicțiile sale, cu toate neputințele sale. Ei au preluat din romanul tradițional (ca pe un „limbaj comun") arta narativă banală, recuzînd însă tot ceea ce, în romanul secolelor trecute, a fost convenție psihologică, sociologică sau de altă natură. Barrès, Malraux, Saint-Exupéry, Bernanos, Musil, Werfel nu derutează pe nimeni prin maniera lor de a scrie ; ei transformă totuși romanul, neprezentînd omul — oricît de complicat ar fi el — ca pe un lucru de la sine înțeles, ci ca pe o ființă ce scapă descrierii comune, analizei abile și a cărei dramă se află în altă parte decît în anecdotele sociale amoroase ori psihologice pe care le poate povesti romanul...

Așa era romanul „condiției umane de la Barrès la Malraux ; romanul creștin, de la Mauriac și de la Bernanos la Roger Bésus ; crudul roman „expresionist", de la tînărul Musil la maturitatea lui Werfel și Wassermann. În toate cele trei cazuri formula rămîne „dostoievskiană" : nici o schimbare aparentă a structurii romanești — ca în romanul estetizant, de influență simbolistă sau, mai tîrziu, anglo-saxonă — ci o schimbare profundă în viziunea omului : omul simțit nu ca un animal psihologic și social, ci ca un animal metafizic. Iată-l deci pe Dostoievski întreg.

PARTEA A TREIA

ROMANUL — UN GEN PROTEIC

XV

STILURILE NARATIVE: ANECDOTA ŞI VERVA

Eclectismul romanului după 1948. — Noi forme ale realismului. — Interesul pentru faptul divers, verva subiectivă: Hervé Bazin, Michel de Saint-Pierre, Romain Gary, Jean Hougron. — Romanul unei experienţe. — Un reportaj pasionat: triumful anecdotei, Roger Peyrefitte. — Atracţia publicisticii documentare. — Georges Simenon.

Realismul vervei şi atracţiile lui: naratorul-vedetă, umorul şi zeflemeaua, confesiunea pitorească. — Originile: Céline şi Henry Miller. — Picarescul deznădăjduit şi furia realului.

Forţelor de evoluţie firească a romanului — de la romanul baroc la cel postbalzacian — li s-au adăugat „forţele de opoziţie“ care au schimbat optica romanescă. Pentru prima oară un „gen“ literar răspunde *tuturor* expresiilor şi nevoilor omului: domolire a celei mai vulgare imaginaţii, satisfacere a curiozităţii, documentaţie, meditaţie, explorare...

Tot pentru prima oară un gen literar foloseşte *simultan tehnici* atît de diverse. Pe cînd cititorii doamnei de Genlis puteau fi surprinşi, nu însă *derutaţi,* de Chateaubriand ori Balzac, astăzi nici un cititor *nu are certitudinea că va găsi într-un roman habitudinile romaneşti care-i sînt pe plac sau mecanismul imaginativ care-i este familiar*. Obişnuit să urmărească firul unei povestiri realiste bine conduse de Paul Vialar („Ţinînd în cumpănire puşca cu două ţevi, Beauru înainta pe cărarea cu momeli pentru vînat“), cititorul de azi e mirat de faptul că Hervé Bazin introduce în roman verva şi agresivitatea-i caracteristică: „În timpul ăsta-i ţin o predică, învelesc obiectul, leg panglicuţa. Ah, prietene! Insul jubila...“.

La Steinbeck ori la Camus cititorul se izbește de o lume impenetrabilă, văzută exclusiv dinafară, fără explicații, fără analiza sentimentelor. Invers, Nathalie Sarraute îl aruncă în adîncurile conștiinței : „Acum e ocrotit, acum, între privirea aceea și el, se ivește ceva — o imagine (...). Știe cine e, desigur, ar putea răspunde imediat dacă ar fi întrebat.“ La Michel Butor *(Trepte)*, va găsi aceeași amănunțită istorie, povestită de trei ori la rînd.

Și totuși, în a doua jumătate a secolului al XX-lea, impresia de *ciudat* provocată de noile optici romanești s-a atenuat. Un public destul de larg e „informat“ asupra acestor tentative, cărora snobii ori adevărații amatori le-au acordat credit. Viziunea romanescă comună a evoluat și ea sub influența acestor căutări.

Artă divizată, și în consecință impură, scăpînd definițiilor precise. Dar, tocmai de aceea, plină de toleranță și bogată în posibilități, ca viața însăși. Un inventar al formelor existente astăzi, chemate să conviețuiască și să se îmbogățească reciproc, mai degrabă decît să se opună, va vorbi despre libertatea și complexitatea romanului în epoca noastră.

* * *

În timp ce romanul-artă se afirmă, *romanul realist se reînnoiește*. În forma narativ-descriptivă creată de secolul al XIX-lea risca să pară îmbătrînit. Reportajul, faptul divers, intervenția umorului și vervei naratorului sau, dimpotrivă, noile tehnici de zugrăvire obiectivă, creează *formele moderne ale realismului*.

În Italia, zugrăvirea seacă și violentă, realistă dar fără complezențe descriptive, rezultat al influenței exercitate de Maupassant și Pirandello, s-a dezvoltat începînd cu Verga, și ajungînd la Alberto Moravia ori Ignazio Silone. Același neorealism, vădind însă o mai directă inspirație din „romanul american“, marchează generația din 1950 în Spania, slujindu-i drept pretext pentru revendicări secrete și antrenînd-o într-o artă naturalistă

și înflăcărată : Jesús Fernández Santos, Camilo José Cela, Juan Goytisolo. Filmele lui Bardem vin și ele în sprijinul acestei renașteri a romanului spaniol.

Începînd din 1948, în Franța domină faptul divers, anecdota, elementul „picant“, reportajul, în dauna romanului de meditație, a romanului „condiției umane“, axat pe experimente estetice ori morale. Hervé Bazin, Roger Peyrefitte, Françoise Sagan considerau literatura drept expresia narativă a vieții, impunîndu-se unui public plictisit de romane pseudopsihologice și de opere „angajate“. „Viață, atît !“, proclama Hervé Bazin preluînd conducerea unei colecții. Romanul, altădată în mîinile gînditorilor, aventurierilor sau profesorilor, intra acum în posesia gazetarilor și reporterilor. O dată cu acest realism direct se afirma și o altă școală, „școala vervei“ (Vailland, Nimier, Nourissier, Jacques Laurent, Bernard Frank), întemeiată pe dezinvoltura, cinismul și temperamentul povestitorului.

Epoca postbelică reală, care a început abia prin 1948, e marcată de reacția împotriva romanului „condiției umane“, devenit, în parte, „roman angajat“. Pentru Hervé Bazin *(Vipera sugrumată)*, Georges Arnaud *(Salariul groazei)*, Roger Peyrefitte *(Ambasadele)*, o experiență particulară nu mai constituie o problemă morală cu rezonanțe universale, ci un fapt divers, o anecdotă a cărei valoare constă în faptul că e puternică, pregnant relevată de verva autorului. *Greața* rămîne o carte pascaliană. Publicul îl impune însă, în 1948, pe Hervé Bazin, de pildă, tocmai fiindcă istoria scrisă de el despre fiul revoltat împotriva familiei e un fapt simplu din viața cotidiană, pregnant și puternic, desigur, dar fără valoare morală exemplară.

Iată o nouă formă de „realism“, tot atît de străină romanului „tragic“, moral ori metafizic, ca și realismului tradițional. Ea înlocuiește „romanul-frescă“ (Jules Romains, Georges Duhamel), provenit din naturalism, cu romanul-mărturie ; realitatea socială și umană nu mai este privită ca un tablou obiectiv ; e văzută *prin experiența, verva și dispoziția* unui erau-narator martor : Mi-

chel de Saint-Pierre *(La Mer à boire)*, Hervé Bazin *(Cu capul de pereți)* transpun aidoma aproape experiențe reale : vervă și picaresc.

Realismul marcat de întoarcerea la anecdotă e foarte diferit de ceea ce s-a numit „neorealism" în Italia (Moravia, Silone, Carlo Levi și cinematografia italiană postbelică), ori în Spania după 1950 (Sebastián Juan Arbó, *Stupul* de Camilo José Cela, Jesús Fernández Santos, Juan Goytisolo, filmele lui Bardem etc.). Neorealismul italian ori spaniol se vrea obiectiv (fiind deseori inspirat de un anume aspect al romanului american, de Hemingway și Dos Passos). Dimpotrivă, în Franța reîntoarcerea la realism implică intervenția subiectivă a unui narator violent, părtinitor și pasionat.

* * *

Vipera sugrumată are o singură temă, o singură ambiție : evocarea precisă, vie, personală a unei *realități particulare și limitate* : copilăria lui Jean Rezeau trăită într-o familie provincială sus-pusă, tradiționalistă, severă și ridiculă, condusă de o femeie dură și isterică, Folcoche. Desigur, și în romanele lui Bernanos, Malraux sau Sartre se povesteau istorii particulare, petrecute în Artois, în China revoluționară ori în cafenelele pariziene ; ele aveau însă o valoare general umană și morală, fiecare personaj întruchipînd un exemplu al condiției umane, al problemelor noastre politice, sociale, religioase... Dimpotrivă, Hervé Bazin își concentrează interesul asupra unei realități singulare : un anumit mod al vieții familiale, posibil numai după 1925, într-un conac din Anjou, aflat sub influența unei mame rele și isterice, cu tot ce poate fi dramatic, ciudat, surprinzător și savuros în această zugrăvire limitată în timp și spațiu. Adică, fapte reale, redate *în* și *prin* veridicitatea lor, fapte care trebuie să intereseze *prin ele însele.*

O experiență diferită de a noastră, un fapt divers, o anecdotă care ne ațîță curiozitatea, care ne înfățișează

diversele aspecte ale vieții, iată inspirația romanului *realist*. Noul realism se distinge însă net de realismul tradițional, aplicat, riguros, *obiectiv*. După 1948, noul roman realist are caracteristicile *mărturiei* și anumite aspecte „gazetărești" : e *pasionat*, *subiectiv*, *personal*. *Vipera sugrumată* ar fi putut fi un roman balzacian, un fragment din *Scenele vieții de provincie*. Dar „stilul", „maniera" îl diferențiază radical. În epoca realistă, *Balzac* era acela care povestea ; în romanul lui Hervé Bazin, nu Hervé Bazin povestește, ci personajul său, Jean Rezeau.

Tehnica realistă e în acest caz în întregime modificată. Procedeelor abile ale narațiunii obiective, făcută de la distanță, le urmează un *efect* mai simplu și mai imediat : *verva* naratorului — personaj — martor. În Franța, noul realism *se va întemeia pe vervă*. Oare nu tocmai declanșarea vervei e cea care a făcut din Hervé Bazin un precursor, dacă nu chiar un șef de școală ? *Vipera sugrumată*, de pildă, conține toate elementele portretului balzacian, mlădiate și transformate însă de intervenția subiectivă și iritată a naratorului-erou, care dă cărții culoarea propriei lui personalități : „Într-un cuvînt, tatăl meu era un Rezeau static, mai curînd spiritual decît profund. Mai curînd subtil decît inteligent. Citea mult și gîndea puțin. Era bine informat, dar lipsit de idei originale. Înlocuia uneori voința cu sectarismul unor judecăți nesubstanțiale. Pe scurt, tata era tipul omului care nu-i niciodată el însuși, ci numai ceea ce i se sugerează să fie, care se schimbă la față o dată cu schimbarea decorului și care, conștient de acest lucru, se agață cu disperare de decorul respectiv. Ca înfățișare, tata era măruntel, ușor încovoiat, avea umerii înguști și niște mustăți copleșitoare. Cînd l-am cunoscut, părul lui era încă negru, dar începea să se rărească. Veșnic suferind, trăia între două migrene și se hrănea cu aspirine." [1] Arta realistă, dar care a cunoscut „racursiul" ;

[1] Hervé Bazin: *Vipera sugrumată*, trad. de Iulia Soare, Editura pentru Literatură Universală, 1964, p. 62.

racursiu sugerat, de altfel, de respirația întretăiată, de suflul — chiar de invectiva — autorului, confundat, în cazul de față, cu personajul principal. În portretul mamei, arta de a nara cu pasiune atinge aproape vulgaritatea :

„În afară de interesul pentru educația noastră, doamna Rezeau va mai avea o mare pasiune : filatelia. În afară de odraslele ei, nu știu să fi dușmănit decît moliile și spanacul. Cred că nu mai am nimic de adăugat la portretul ei, afară doar că poseda mîini mari și picioare mari, de care știa să se folosească. Numărul de kilogram-metri cheltuiți de extremitățile ei în direcția obrajilor și a fundului meu ridică o problemă interesantă de risipă de energie.“ [1]

Obiective, odinioară, în romanul realist tradițional, zugrăvirea, descrierea, tehnica portretului sînt supuse aci numai și numai vervei naratorului-erou, prejudecăților, dispoziției, viziunii sale proprii : „Marc știa că domnul Legrébual era bogat, văduv, fericit“. [2] Se poate admira ordinea așezării adjectivelor ; personajul e însă *văzut exclusiv de „eroul“ povestirii*. Acesta din urmă îi *judecă*, în numele personalității lui, al dezgustului față de oameni și al vervei sale, pe toți figuranții. Pentru a-i evoca, folosește limbajul lui personal, lăsînd să intervină propriile-i repulsii, senzațiile lui directe : „Berçac e o iapă imensă, elegantă, periată, care vorbește mestecînd gumă. Tînăr cum este, nu-i de loc amuzant să-l vezi pasionat de probleme de bridge. Cuvintele «impas, furculiță» îmi par tot atît de josnice, de necuviincioase, ca și «accelerator» ori «cilindru» (...). Mai este și Maximian. Asta-i cel mai onest dintre oameni. Onoarea, virtutea îl muncesc ziua și noaptea (...). Oh, dar n-a atins încă perfecțiunea. Are prea multe calități și pozează un pic.“ [3]

* * *

[1] *Ibidem.*
[2] Michel de Saint-Pierre : *La Mer à boire*, Calmann-Lévy, 1951, p. 46.
[3] Roger Nimier : *Le Hussard bleu*, Gallimard, 1950, p. 32.

Cel mai adesea, duritatea anecdotică se exprimă prin experiența unui tînăr care intră în viață fiind prevenit asupra minciunilor lumii adulte. *Să bei marea* de Michel de Saint-Pierre îl aduce în scenă pe tînărul Marc Van Hussel care își bate joc de respectabila lui familie. O ușoară decepție amoroasă îi e suficientă pentru a rupe punțile și, după ce ezită între studii de medicină și pictură, Marc se angajează, în 1939, ca marinar necalificat în marina de război. Apoi continuă să se joace : la Toulon, face în așa fel, încît să fie mutat pe crucișătorul comandat de unchiul său ; are grijă să evite protecția „bătrînului“ — care mult timp nici nu știe că nepotul lui figurează în ultimele rînduri ale echipajului — dar face ce face să-i întîlnească și să-i cucerească pe oaspeții unchiului comandant.

O experiență de același ordin, însă mai crudă, mai cinică, vom găsi în *Marele vestiar* de Romain Gary și, de asemenea, în primele cărți ale lui Roger Nimier, în cele mai bune cărți ale lui Jacques Laurent *(Rața cea mică)*. Succesul romanului cinic și plin de vervă a fost adus de o întreagă generație inspirată, în primul rînd, din ***disprețul pentru lumea adulților***, a „serioșilor“.

Mai brutal, intrat din clipa în care a devenit bărbat într-o aventură disperată, rupînd toate punțile, e eroul lui Jean Hougron din *Vei culege furtuna*. Din dispreț pentru o viață prea molcomă, pleacă în Indochina chiar atunci cînd războiul era în toi și domnea haosul ; aventurier din propriu-i îndemn, devine martor, în folosul umanității, al unei descompuneri și al unei înfrîngeri. Era, într-un fel, un *desperado*, același care inspirase *Salariul groazei* de Georges Arnaud : în America Centrală un aventurier ajuns în culmea nenorocirii, primește, în schimbul unei sume de bani, să-și riște viața conducînd un camion încărcat cu explozibile pe un drum desfundat și impracticabil, unde cea mai mică zdruncinătură poate arunca totul în aer...

În toate aceste cazuri e vorba despre o aventură personală, despre o anecdotă (ori despre o mărturie), și nu despre o istorie *recompusă*, cu valoare generală, cum

cerea tradiția realismului. Nu se mai pune problema de a prezenta obiectiv cititorului un mediu, un timp, o epocă, condiții de viață și de a plasa apoi personajele care vor ilustra posibilitățile și dramele umane oferite și propuse de respectivul mediu și cadru. „Realismul" nu mai pornește de la „mediu", ci, paradoxal, de la *individ*. Pornind de la un individ anume, de la un individ aflat în conflict cu mediul, cu epoca, cu propria-i existență, se construiește — cel mai frecvent prin transcripție autobiografică — o aventură romanescă constituind, în mai mare măsură decît un roman, *expresia romanțată a unei experiențe*, cu iritările, ura și viziunea ei personală, într-un cuvînt, o pasiune individuală opusă obiectivității tradiționale. O nouă inspirație romanescă — ar trebui spus o „școală" romanescă — a respins astfel jocul tradițional al romanului, unde nu se putea introduce pasiunea, pasiunea dezlănțuită de a povesti nu o istorie simbolică și cu valoare universală, ci o anecdotă *personală* : „Eroii de roman cad repede în generalitate (...), și atunci totul devine gratuit, abstract, coerent ca o demonstrație (...). Rămîi spectator. Nu te afli în miezul lucrurilor." [1] Începînd din 1948, romancierii realiști au renunțat de a mai zugrăvi de la distanță realitatea ; ei au vrut s-o surprindă în calitate de martori, de actori, să fie în „miezul" ei.

* * *

Romanul nu mai este o *aventură exemplară ;* el a devenit o *anecdotă pregnantă*. Într-adevăr *mutatis mutandis*, adică într-un fel mai modest, ne găsim și aci în fața unei crize de conștiință asemănătoare cu a eroului din *Jurnalul unui preot de țară*, sau cu a lui Kio din *Condiția umană ;* sau chiar în fața unor probleme simi-

[1] Jean Hougron : *Par qui le scandale...*, Del Duca, 1960, p. 212.

lare celor care-l invadează pe Mathieu în *Drumurile libertăţii* lui Sartre. Dimpotrivă, nu vom putea trăi nimic asemănător copilăriei lui Jean Rezeau, aşa cum este ea evocată de Bazin *(Vipera sugrumată)*, decît dacă ne reîncarnăm, prin metempsihoză şi recul temporal, sub chipul unor nobili de ţară angevini din 1925.

Noul roman realist, anecdotic, rupea tradiţia romanului „tragic", a romanului „condiţiei umane". El este, într-un anumit sens, un *reportaj pasionat* asupra unei realităţi *diferite* de a noastră. E absorbit de subiect şi nu are pretenţia de a zugrăvi nici condiţia umană, nici natura umană, ci o *aventură particulară*. Nici o rezonanţă „universală" nu există în mărturiile, în povestirile netranspuse, ale lui Michel de Saint-Pierre, ale lui Roger Nimier. La ei, arta nu constă în a transforma viaţa, ci în a o colora cu vervă.

Deoarece şi anecdota ca atare are o valoare. Plictisit de marile probleme ale angajării, război, ţeluri ultime, condiţia umană, un public larg aşteaptă ca romanul de azi să-i ofere fie o istorie dură şi dramatică, fie una savuroasă şi picantă, dar, în orice caz, o istorie care să prezinte omul în calitate de *civil*. Începînd din 1948 e vizibilă reacţia împotriva romanului care aduce în scenă *marile* „angajări" umane : război, cruciadă, ideologie, experienţe politice, experienţe metafizice. Franţa vrea să revină la *micile* drame ale vieţii normale, ale *vieţii civile*, vrea să nu se mai simtă „mobilizată" la frontierele patriei, ale umanităţii ori ale angoasei umane. Tot apărînd raţiunea existenţei, ne-am dat seama că ne pierdem pofta de viaţă...

Noul realism e marcat de probleme civile, sociale, personale, pitoreşti, picareşti. Romanul devine o istorie interesantă, care nu mai vorbeşte însă despre *tot* : e o anecdotă. În sensul acesta, Roger Peyrefitte, după cîteva foarte frumoase cărţi, reţinute şi intime, ca, de pildă, *Prieteniile particulare* şi *Moartea unei mame*, îşi descoperă vocaţia în culegerea de anecdote. O bursă de studii în Grecia *(Oracolul)*, o legaţie a Franţei *(Ambasadele)*, flecăreli, amintiri şi resentimente *(Sfîrşitul ambasadelor)*, indis-

creția unui cronicar care l-a citit prea mult pe Anatole France *(Cheile sfîntului Petru)*, plăcerea revelării intrigilor secrete, cu precauțiile necesare preîntîmpinării unui proces de defăimare *(Cavaleri de Malta)*, toate îi slujesc drept pretext pentru a înșira anecdote, asemenea unui om de lume care spune peste tot ceea ce s-ar cuveni spus numai în anumite ocazii.

Mai explicit, interesul pentru anecdotă deschide calea marelui roman-reportaj, cel care, într-o manieră dramatică, prezintă cititorului liniștit, instalat în fotoliul său, ceea ce numim cu grandilocvență „problemele timpului nostru". Așa sînt reportajele romanțate ale lui Michel Cesbron, asupra unor probleme de arzătoare actualitate, preoți-muncitori sau copii delicvenți *(Sfinții ajung în iad, Cîini pierduți fără zgardă)*, Jean Hougron, Paul Tillard ; amintirile patetice ale Christinei Arnothy *(Am douăzeci de ani și nu vreau să mor)* ; realismul romanțios al lui Serge Groussard *(Femeia fără trecut, Un ofițer cu tradiție)* ; tablourile africane ale lui Mohamed Dib, Mouloud Mammeri, Albert Memmi ; clasicele fresce sociale ale lui Michel de Saint-Pierre *(Aristocrații, Scriitorii)* ; documentatele romane exotice ale lui Michel Droit, Jacques Lanzmann, reportajele-meditații ale lui Jules Roy. Stilul lor seamănă cu al reportajului : „Căldura e boala acestui ținut. Ori te obișnuiești, ori crăpi. E mai bine să te obișnuiești. Cînd am ajuns la postul din Quang-Khe, trei zile după atac, bătea vîntul dinspre Laos."[1] Descrierea pitorească reintră în drepturile ei : „Cele două încăperi ocupate de familiile celor doi frați Teng erau niște cuști întunecoase, folosite de generații întregi, în spatele prăvăliei unui imobil care, într-una din zilele următoare, va ceda locul unui zgîrie-nori nou-născut, fără doar și poate cubist."[2]

[1] Jules Roy : *La bataille dans la rizière*, Gallimard, 1953, p. 166.
[2] Serge Groussard : *Quartier chinois*, Albin Michel, 1953, p. 73.

Iată-ne într-o lume vizibilă, într-o lume ce poate fi zugrăvită în trăsături mari, în acea lume care a atras romanul către gazetărie, către „document". Un scriitor realist mai „clasic" şi mai exigent, cum e Roger Ikor, se răzvrăteşte împotriva degradării realismului: „Actualul faliment al romanului e cel care lărgeşte cîmpul de acţiune al mărturiei: de dorul fragilor rozi şi cotoarele, te mulţumeşti şi cu reportajul dacă nu ai altceva mai bun." [1]

Dar „gazetăria" impunîndu-şi tocmai „centrarea" şi colorarea evocării romaneşti, o transformă într-un „fapt divers". Şi atunci, anecdota, substituindu-se dramei morale, zugrăvirii unui mediu ori unui suflet, se impune în primul rînd prin valoarea ei de dramă de actualitate: o femeie care şi-a omorît bărbatul se refugiază pe un şlep, e găzduită cinci zile de căpitan, care nu o cunoaşte (Serge Groussard: *Femeia fără trecut)*; un ofiţer francez trebuie să se despartă de femeia iubită (Georges Auclair: *O dragoste germană)*; cîţiva inşi se întîlnesc, se pierd, se reîntîlnesc, pe o stradă animată din Paris (Paul Guimard: *Strada Le Havre*). Scopul cărţii este acela de a prezenta, asemeni unui „dosar" romanţat, un „caz uman": secretele unui alcoolic care se confiază patronului unui bar din provincie (Antoine Blondin: *O maimuţă iarna*). Anecdota poate fi mai consistentă, ea poate aduce în scenă, de pildă, cazul singular al omului care vrea să ferească pe vînătcri de ultimii elefanţi din Africa (Romain Gary: *Rădăcinile cerului)*. În acest sens, romanul, confundîndu-se cu reportajul dramatic, urmăreşte de cele mai multe ori exotismul: revolta minerilor din ţinutul Amazoanelor (José André Lacour: *Moartea în grădină)*; ciudata pasiune militară a unui colonel englez, luat prizonier de japonezi (Pierre Boulle: *Podul de pe Kwaï)*; construirea unui baraj în Extremul Orient (Marguerite Duras: *Un baraj va stăvili Pacificul)*; re-

[1] Roger Ikor: *Mise au net,* Albin Michel, 1957, p. 194.

voluţiile dintr-un minuscul stat arab (Henri Castilou : *Legiunea Oumrah).*

Roman „documentar", ce-şi regăseşte vîna realistă o dată cu Roger Ikor sau Paul Vialar, dar care-şi stimulează inspiraţia prin studiul gazetăresc al unui „caz" sau al unei „probleme" : Cesbron şi preoţii-lucrători, Michel de Saint-Pierre şi „bluzoanele aurite" în *Noii aristocraţi.* Aci, verva reînnoieşte zugrăvirea realistă prin anchetă şi reportaj.

În acest domeniu Georges Simenon, în pofida stilului său de-o înspăimîntătoare paloare, a impus ceea ce s-ar putea numi estetica şi problematica „romanului-fapt divers", romanului care, dintr-o anecdotă, extrage maximum de adevăr uman la care pot ajunge tehnicile realiste. Şi într-adevăr Simenon îşi construieşte totdeauna romanele *în jurul* unui fapt divers — în general o crimă. Romancierul îl depăşeşte însă în măsura în care îl foloseşte numai pentru a revela fondul niţel cam tern al conştiinţei umane şi ipocriziile ei. În *Văduvul* (1960) de exemplu — nu putem lua, dintre cele trei sute de romane ale lui Simenon, decît un exemplu — un bărbat este părăsit de soţia lui, pe care poliţia o găseşte moartă într-un hotel. În acest roman „poliţist" ancheta trece pe planul al doilea ; şi, de altfel, cel care o întreprinde e soţul, poliţia stabilind rapid că femeia s-a sinucis. Lui Jeantet — eroul cărţii — nu-i mai rămîne decît să descopere *de ce* s-a sinucis soţia lui ; şi, încetul cu încetul, înţelege că din vina lui : în decursul unei lente reconstituiri *psihologice,* Jeantet descoperă că, fără nici un fel de îndoială, era un laş... Faptul divers slujeşte drept pretext, drept punct de plecare pentru o veritabilă autopsihanaliză a anchetatorului care se confundă cu vinovatul... Tema reală a cărţii e, la urma urmelor, „sartriană" : un om înţelege treptat cum ipocrizia, optimismul, nevoia de confort, „reaua lui credinţă" au împins-o pe soţia sa la sinucidere.

Vom regăsi acelaşi procedeu şi aceeaşi abilitate la numeroşi romancieri italieni, preocupaţi şi ei de zugrăvirea „relei-credinţe", de studierea „cazurilor" judiciare.

Proces cu uşile închise de Orio Vergani e un fel de dublu registru al vieţii ; la suprafaţă un fapt divers : Antonietta Faedis ucisă de soţul pe care-l înşela ; în contrapunct şi în timpul desfăşurării procesului, ancheta psihologică şi morală asupra responsabilităţilor crimei.

* * *

Sub numele modern de *flash* ori de fapt divers, anecdota domină într-o producţie romanescă adaptată condiţiilor de concurenţă impuse de jurnalul tipărit ori televizat. Pînă unde această literatură „regizată" rămine literatură în sensul onorabil al cuvîntului (rezistînd şi astăzi lecturii...) ?

În comparaţie cu celelalte surse de hrană a imaginaţiei — „informaţie", reportaj, anchetă, dramă radiofonică ori televizată —, romanul anecdotic şi realist s-a „apărat" prin intervenţia *personalităţii* naratorului. Ea colorează opera tipărită, conferindu-i prin „stil" — adică prin gesticulaţia afectivă şi colerică a povestitorului — caracterul original.

De aceea noul realism avea să se dezintereseze de obiectivitate şi să se întemeieze pe *dispoziţia şi verva* naratorului : atunci cînd mii de cititori îl preferă pe Hervé Bazin, ei aleg, fără să-şi dea seama — în domeniul romanului realist şi narativ — un romancier care, prin agresivitatea sa personală, păstrează valoarea stilului scris.

Cu greu scriitorul se deosebeşte în acest caz de reporter, poate doar prin logoree. El nu face decît să ofere cititorului, cu o brutalitate temperată prin nuanţă şi vervă, evocarea realistă a unui mediu necunoscut cititorului. Un spital de psihiatrie, cu delirurile „furioşilor" în *Cu capul de pereţi* de Hervé Bazin : „Arthur nu dispreţuia spectacolul unei mici încăierări. Circ pe gratis ! Revoltă prin procură ! În jurul lui, fluierăturile se împleteau şi se despleteau ca nişte stridente serpentine. Pacientul, aprobat pe tăcute, se lupta cu gardienii, le

sfîşia cămăşile (...). Ochii i se aprindeau, scînteiau în penumbră. Scotea flăcări pe nări. După ce eroul era învins, legat, transportat în altă secţie şi pus sub atentă supraveghere, vociferările încetau făcînd loc comentariilor. Ce subiect nimerit pentru o discuţie ! Ce bîrfă !“ [1] Iată o scenă pe care cititorul, aşezat liniştit în fotoliul său, n-a văzut-o niciodată în „viaţa civilă“.

Romancierul nu mai joacă aci rolul de analist, ci pe cel de „prezentator“. El alege o scenă „frapantă“, o „montează“ şi o oferă ca hrană : niciodată nu a ţinut într-o mai mare măsură seama de public decît acum, cînd, ziarist disciplinat, oferă spectatorilor imaginile pe care ei le doresc.

Arta „literară“, exigenţa „literară“ se refugiază atunci în afirmarea tumultuoasă a personalităţii povestitorului. Conştient de faptul că se înjoseşte tot înfăţişînd „urşi“ şi „experienţe trăite“, romancierul se retractează, se apără, îşi impune „stilul“, adică propria-i umoare şi ironie.

* * *

Anecdotă pasionată unde importantă e, în primul rînd, mărturia personală, valoarea noului realism constă, înainte de orice, în logoreea martorului. Cel mai adesea, această logoree este alimentată chiar de experienţa naratorului : Hervé Bazin a dus într-adevăr o viaţă grea după ce şi-a părăsit familia, Michel de Saint-Pierre s-a angajat într-adevăr ca marinar de punte, Georges Arnaud a fost într-adevăr vagabond în America, Jean Hougron — aventurier în Indochina. Actor şi autor se identifică mai mult ca oricînd.

Desigur, *Adolphe*, *Dominique* — şi chiar *René* — traduceau o aventură intimă a autorului ; dar o ... trans-

[1] Hervé Bazin : *La Tête contre les murs*, Grasset, 1949, p. 87.

puneau, îi dădeau o formă, transformînd-o în „roman intim". *Misterul Frontenac* ori *Cuceritorii* recurgeau la experiența lui Mauriac sau a lui Malraux; autorul își „despersonaliza" într-un fel amintirile, le făcea „imaginare", le suprapunea o intrigă romanescă, le dădea, în sfîrșit, o rezonanță „metafizică" sau morală care n-ar fi putut fi imediat percepută în viața trăită...

Brutala tendință realistă născută în 1948 disprețuiește orice fel de „transpunere", înlocuind-o cu introducerea directă a urii, a furiei, a amintirilor colorate ale naratorului. A dispărut distanța, separarea netă între „romanul", operă literară, și confesiunea pitorească, înflăcărată, brutală a unui om care vorbește lăsîndu-se în voia torentului propriilor lui impulsuri și resentimente. Tocmai caracterul de „mărturie", de „viață trăită" seduce publicul și se impune începînd din 1948... Sîntem destul de departe însă atît de arta romanului cît și, fără îndoială, de romanul ca artă.

Această artă literară e arta „picarescului": un erou nestatornic, cinic, trecînd mereu prin alte și alte aventuri, slujește drept pretext pentru o sistematică și savuroasă satiră a societății omenești. Totul e corupt, scălîmb și scrîșnit; și totul e denunțat fără cruțare, rîsul, iritarea și, deseori, un dram de sfidare constituind estetica și morala cărții: „Cînd locuitorii planetei vor deveni oleacă mai pretențioși, mă voi încetățeni ca om. Pînă atunci, prefer să rămîn fascist, chiar dacă lucrul ăsta e cam baroc și obositor." [1]

Tonul exasperat, folosirea invectivei și apostrofei la adresa cititorului își găsesc o îndepărtată origine în opera lui Céline. Zeflemistă, plină de vervă, povestirea gălăgioasă, dezabuzată și puternică din *Călătorie la capătul nopții* revelase parcă unei întregi generații o formă a lirismului romantic. Totul era făcut din constatări cinice, fără drept de apel: „Pentru a nu ajunge în situația dezgustătoare de a fi săraci sîntem obligați, avem

[1] Roger Nimier: *Le Hussard bleu*, Gallimard, p. 16.

datoria de-a încerca totul, de-a ne îmbăta cu orice, cu vin ieftin, cu masturbaţia ori cu cinematograful".[1] În această picarescă şi familiară viziune asupra existenţei, exprimată într-un limbaj lipsit de orice fel de reţinere, predomina un pesimism puternic, uneori chiar plin de bună dispoziţie : „Nu în iertare constă curajul, iertăm totdeauna prea mult ! Şi asta nu serveşte la nimic, e un lucru dovedit (...). Ascultaţi-mă pe mine, într-o seară ar trebui să-i adormim pe vecie pe cei fericiţi cufundaţi în somn şi, aşa, să isprăvim o dată pentru totdeauna cu ei şi cu fericirea lor. A doua zi vom deveni liberi să fim cît ne place de nefericiţi..."[2] Strălucitoare şi personală în primul rînd, înfrînată încă de sintaxă, satira lui Céline va fi tot mai accentuată, mai exasperată — să comparăm, în acest sens, stilul din *Călătorie la capătul nopţii* (1932) cu acela din *Nord* (1960) — ajungînd pînă la a-l face pe fostul Bardanu să „se îmbete cu cuvinte".[3]

Torent verbal în care a dispărut orice urmă de sintaxă : „Iată-ne din nou pe rogojina noastră... vroiam să nu ne pese de nimic, să dormim... şi, dimpotrivă, o clipă de grijă ! lumea grecilor, lumea tragică, griji ziua şi noaptea... aceleaşi chiar şi pentru cei dinafara legii... lumea nouă, moralistă, făţarnică, automobilistă, alcoolică, lacomă, canceroasă, nu cunoaşte decît două nelinişti : «fundul ei ? interesul ei ?», de rest puţin îi pasă ! Proletari şi plutocraţi reuniţi ! De acord !... iar nouă, vagabonzi hăituiţi, nu ne arde de dormit..."[4]

* * *

Denigrator violent, cinic, sadic, ca şi Céline, Henry Miller, american evadat, transformă şi el romanul într-o

[1] Louis Ferdinand Céline : *Voyage au bout de la nuit,* Denoël, 1932, p. 264.
[2] *Ibidem,* p. 265.
[3] Louis Ferdinand Céline : *Nord,* Gallimard, 1960, p. 86.
[4] *Ibidem,* p. 150.

confesiune torențială, pitorească, exasperată. Atît în seria *Tropicelor*, cît și în *Crucificare în roz (Sexus, Nexus, Plexus)*, povestirea dezordonată, susținută de personalitatea pregnantă și puternică a naratorului și de cîteva personaje neînsemnate — totdeauna inși neverosimili — este alcătuită din episoadele insolite ale unei vieți dezlînate, presărate cu invective. Dar, în vreme ce Céline răcnește împotriva lumii moderne, apărînd, la urma urmelor, bunul-simț al lui Clément Vautel, Miller țopăie și se strîmbă, urlă și deplînge vacuitatea spiritului și absența sufletului : „Părăsesc partida, nu mai continui jocul. Nimic valabil, după părerea mea cel puțin, nu se mai poate realiza astăzi.“ [1]

O lume obscură, degradată, descompusă, în care fiecare ființă e un monstru pitoresc. Absurditatea evidentă a acestui univers fără ieșire capătă o valoare dostoievskiană : „Viața americană, de la mediul gangsterilor pînă la cel al intelectualilor, are nenumărate afinități cu miile de fațete ale existenței cotidiene din Rusia, așa cum este ea înfățișată de Dostoievski. Există vreo dovadă mai bună decît orașul New York, pe trotuarele căruia ideile lascive, ignobile ori demente cresc ca pirul ?“ [2]

Subtextul torentelor verbale din opera lui Céline ori Henry Miller exprimă singurătatea exasperată a omului într-o lume care nu îl satisface. Acest picaresc disperat este cu totul altceva decît *„romanul condiției umane“*, în care Malraux sau Camus traduceau singurătatea *metafizică*. Nu tăcerea Universului ori a lui Dumnezeu dezamăgesc aci. E vorba despre o dezamăgire mai directă, mai brutală : dezamăgirea omului devenit adult, un adult care descoperă că de fapt lumea adulților nu există, că nu e populată decît de iresponsabili și de epave.

Picarescul disperat își găsește și el tonul propriu, tonul confesiunii fără speranță, al invectivei exasperate : vocea groasă a unui bărbat puternic și dur se rostogo-

[1] Henry Miller : *Nexus*, Corrêa, 1960, p. 44.
[2] Henry Miller : *Nexus*, p. 27.

lește peste o lume inconsistentă ; voce plină de halucinații verbale, de excese ale limbajului, de dispreț, de grotesc, ca în primele rînduri din *Nexus* :

„— Hau ! Hau ! Hau !

Lătrături în noapte. Scheaună ! Scheaună ! Strig, dar nimeni nu-mi răspunde. Urlu, dar n-aud nici cel mai slab ecou.

— Ce preferi : Orientul lui Xerxes sau Orientul lui Cristos ?

Ce singur sînt... și creierul ăsta care mă mănîncă. În sfîrșit singur, e minunat ! Dar nu e ce credeam. Ah, dac-aș putea fi față-n față cu Dumnezeu !

— Hau ! Hau ! Hau ! Hau ! (...).

Mă numesc Isaac Poussière. Mă aflu în al cincilea cerc al Paradisului lui Dante..." [1]

Nimic nu poate dezvălui mai clar lumea guvernată de exasperare, de lirism ori de exces, în care a intrat romanul și nici varietatea actuală a registrelor lui decît compararea acestor strigăte disperate cu începutul unui roman cuminte — care se vroia și el liric și violent — din prima perioadă a secolului XX : „În sandale, fără ciorapi, cu umerii și brațele înnegrite de soare, într-un maiou mulat pe corp, în pantaloni scurți din pînză roșie decolorată — ca un adevărat pescar — Alexandre ieși din cabina strîmtă..." [2] Se poate oare concepe, în cuprinsul aceluiași „gen", existența a două stiluri atît de deosebite, deși cu intenții comune ? Unul — mîndru și cochet în mica descriere îngrijită — ne introduce într-o lume familiară lipsită de neliniști. Celălalt, al lui Miller, rebel față de orice politețe, plin de haz, necuviincios, vizionar și grosolan, aruncă peste furia realului un misticism fără speranță...

[1] Henry Miller : *Nexus*, p. 9.
[2] Victor Margueritte : *Le Chant du berger*, Flammarion, p. 5.

XVI

STILURILE NARATIVE: PICARESCUL MODERN

De la picarescul amabil dinaintea războiului la picarescul arțăgos. — Severitatea satirei împotriva prostiei omenești. — Pierderea iluziilor și cruzimea eleganței. — Un realism subiectiv. — Picaresc german și picaresc anglo-saxon. — De la mizerabilism la cinism. — Saul Bellow și Pier Paolo Pasolini. — Odisee comice. — Roger Vailland și Legea. — *Picaresc și populism. Picarescul în slujba realismului.*

Între 1948 și 1960, cînd trebuia găsit un pretext pentru furia vervei și pentru acel dezgust ușuratic față de viață, caracteristice epocii, inspirația picarescă a fost transmisă în Franța, începînd cu romanul „ironic" și *Pivnițele Vaticanului,* de către povestitori malițioși. Înainte de a publica, în 1959, o carte umoristică destinată „marelui public", *Zazie în metrou,* Raymond Queneau pusese în mișcare, cu douăzeci de ani mai devreme, marionetele comice din *Departe de Rueil :* poetul Louis-Philippe des Cigales, viața cartierelor periferice și ciudata epopee a copiilor cuprinși de febra cinematografică, crezîndu-se eroi de cinema, pe vremea cînd cinematograful era cu desăvîrșire epic... Aci, aspectele comice ale prostiei omenești erau surprinse pe viu, fără complezențe facile, și regizate cu spirit ; în *Prietenul meu Pierrot* ori în *Departe de Rueil,* Raymond Queneau juca același joc ca și Charles Sorel cu trei secole mai devreme, în *Păstorul extravagant.* La fel, Marcel Jouhandeau în zugrăvirea Chaminadourului — în care unii au recunoscut Guéret-ul, orașul său natal — făcea o cronică plină de cruzime în genul „picarescului ironic", în maniera lui Gide. Iar Marcel Aymé a devenit cunoscut prin *Iapa*

verde — o satiră glumeață, liberă, amabilă, la adresa unui sat caricatural — carte considerată clasică în literatura „contemporană“ a anilor 1935.

Picarescul dintre cele două războaie se putea confunda cu „fantezia“. Nu conținea el oare un anume arbitrar, arbitrarul povestitorului vesel de la care așteptăm, din principiu, numai personaje caraghioase, ca acelea din desenele lui Dubout, contemporan al lui Queneau, Jouhandeau, Marcel Aymé ?

Chiar dacă îi este superioară prin ton, prin reușita verbală și literară, această artă amabilă și calculată — reluată, apoi, de Ladislas Dormandi —, are puține puncte de contact cu „picarescul pasionat“, arțăgos, brutal, care domnește după 1950. Atunci cînd Queneau ori Marcel Aymé luau omul în derîdere, ei făceau publicului cu ochiul, ca și cum ar fi pus la cale o farsă, un joc de inteligență : era o operă burlescă, mai mult sau mai puțin amestecată cu amintiri suprarealiste la Queneau, de pildă. Dimpotrivă, atunci cînd generația următoare Hervé Bazin, Georges Arnaud, Michel de Saint-Pierre prezintă unchii, părinții, prietenii și colegii lor, adică întreaga societate, ca pe niște marionete fără suflet, puse în mișcare doar de o ambiție infantilă, de un conformism pueril, de pasiuni meschine și de lașități dezgustătoare, nu mai este vorba de un *joc :* autorul nu mai vrea să provoace rîsul dintr-o pornire către farsă, ca Marcel Aymé. Îi prezintă pe contemporani ca pe niște marionete, la modul serios și dintr-un punct de vedere realist ; el n-o face pentru a scrie un roman „comic“, ci pentru că așa-i simte că sînt. Tînărul erou din romanul lui Romain Gary nu mai vede în locul oamenilor care și-au pierdut în ochii lui — prin înfrîngere, lașitate, calcul — demnitatea și existența, vede dar veșmintele : „Mergeau pe trotuare, cumpărau ziare, luau autobuzul, mici singurătăți ambulante care se salută ori se ocolesc, mici insule pustii care nu cred în existența continentelor. Tata mă mințise, *oamenii nu există* și ceea ce vedeam pe stradă era doar un vestiar, niște veșminte (...).

Nu vedeam decît un vestiar derizoriu și mii de figuri care imitau, înjosindu-l, chipul omenesc..."[1]

Optica nu mai e aceea a romanului „ironic" și nici a picarescului tradițional. Nu dintr-o *convenție* literară un anume roman adoptă, în desfășurarea vervei lui, intențiile caricaturii ori ale zeflemelii, ci dintr-o sinceritate și dintr-o violență care vor dura, firește, cît și tinerețea autorului... Nu acest lucru e însă important. Important e faptul că s-a născut o nouă optică „picarescă", aceea care folosește intenția picarescă nu ca pe un procedeu literar, ci ca pe o iritare reală, trăită... Caz neobișnuit în istoria literară, fiindcă n-au mai existat romane care să transcrie *direct*, fără transpunere, fără procedee, arțagul autorului.

* * *

Luînd, prin convenție și prin alegere deliberată, drept punct de pornire un „erou" cinic, adesea dezinvolt și superior, care de cele mai multe ori scapă cu obrazul curat din joc, cîteodată, rareori totuși, copleșit de mediocritatea contemporanilor, însă lucid și ironic, noul realism francez condamna *a priori* la caricatură, la zeflemea și la dispreț obiectul însuși al studiului său : existența umană, societatea umană... Însemna a fixa dinainte și din principiu interesul cititorului asupra locvacității și vervei naratorului, și a face din universul înconjurător o sinistră și caraghioasă comedie. Tînărul revoltat al lui Michel de Saint-Pierre e cuprins de neliniște și dezgust în fața surprinzătoarei slugărnicii a oamenilor, în fața mediocrității existenței : „Marc se gîndea la nemaipomenita supunere a omului. Își aminti de drumul pe care-l făcea zilnic cu metroul cînd se ducea la cursurile sale de medicină. Oră de mare aglomerație. Oameni grăbiți în spațiu, grăbiți în timp, femei cu pălăria pusă strîmb, bărbați cu cotul agresiv... Totuși, fie-

[1] Romain Gary : *Le Gronnd vestiaire*, Gallimard, 1948, p. 159.

care bărbat, fiecare femeie accepta incomoditatea, atingerea feselor vecine, jilăveala generală și izul răsuflărilor. «Scuzați-mă, domnule» spunea tuturor un tînăr voinic, bine îmbrăcat, cu înfățișare sportivă, care se lăsa îmbrîncit. Vigoare fizică umilită, fantezie vestimentară strangulată și mii de alte simptome : din toate părțile se atenta la integritatea ființei umane. Lumea era nivelată, folosindu-se cuvinte mari și confuze, ca «social» și «colectiv». De ce ? În ce scop ? Și cum se va sfîrși oare acest tropot, această conspirație a turmelor ?" [1]

Asupra aceleiași deziluzii se oprește și Romain Gary în *Marele vestiar,* odiseea unui copil ajuns la vîrsta perfidiilor în clipa Eliberării Franței.

„ — Léonce.

— Ce ?

— Crezi că oamenii există ?

— Lasă-mă-n pace.

Unde erau acei oameni faimoși despre care-mi vorbise tata, despre care toată lumea vorbea atît ?" [2]

Pe acești oameni, romanul cinic îi înfățișează ca fiind înșelați de o viață socială molcomă, mediocră, conformistă. Bertrand Poirot Delpech îi invectivează, reuniți într-o turmă înfricoșată care participă la o adunare pseudoculturală : „V-a plăcut doar să aveți un cuib călduț, ca animalele. Începeți, mai degrabă, prin a învăța că se trăiește în singurătate. Nu vă bizuiți pe nimeni. Rugați-vă, dacă sînteți femei, blestemați, dacă sînteți bărbați, dar încetați de-a da din cap la auzul celor mai slabe ecouri ale unei culturi de care soarta v-a lipsit. Mentorii voștri vă înșală și vă trădează turnînd acest balsam „sintetic" peste niște răni pe care le știu incurabile. Ei se află aci pentru ei, nu pentru voi, acest mic apostolat le satisface sensibilitatea lor de fetițe." [3]

[1] Michel de Saint-Pierre : *La Mer à boire,* Calmann-Lévy, 1951, pp. 14—15.

[2] Romain Gary : *Le Grand vestiaire,* Gallimard, 1948, p. 168.

[3] Bertrand Poirot-Delpech : *La Grasse matinée,* Denoël, 1960, p. 70.

În timp ce realismul tradițional se ocupa de mecanismele sociale a căror imagine romanescă a dat-o, primul, Balzac, noul realism atacă slăbiciunea „congenitală“ a oamenilor, slăbiciune independentă, consideră el, de condițiile sociale și care va sluji drept ic în romanul vervei. Cinic într-o măsură mai mare sau mai mică, dar totdeauna lucid, „eroul“ noului roman este literalmente copleșit de prostia oamenilor: „Tu nu-i cunoști, Lila. De zece mii de ani se antrenează din tată-n fiu, ba mai au și talent! Ascultă-i pe victime și pe călăi, pe imbecili și pe mîrlani, căci îi pun în aceeași oală pe toți... Privește-i... Da, sînt abili, industrioși... Ce n-au inventat ei oare?! Ascultă-i vorbind... Sînt mulțumiți de ei înșiși, sînt satisfăcuți... «Sîntem civilizați, facem progrese în fiecare dimineață. Să nu credeți că sîntem niște maimuțe. Noi gîndim.» Tu, Lila, nu-ți dai seama cum sînt. Te lași amăgită. Marile descoperiri, dezintegrarea atomului, penicilina, fericirea maselor. A, în idei nu-i întrece nimeni! Ele se-nvîrtesc tot timpul în căpățînile lor, au idei pentru toate gusturile; unii vehiculează explozibile, alții — cei mai răi — trăiesc de pe urma principiilor înalte, sînt purtători de idei, de germeni. Gîlgîie de sentimente nobile, au viciul bunătății, iubesc omul, ei, apostolii care sfîrșesc invariabil în pielea jandarmilor, care plictisesc pe toată lumea, care omoară în numele dreptății și al carității și care știu cum să-și împace conștiința...“ [1]

De aceea marea temă realistă e, cel mai adesea, studiul „iluziilor pierdute“, al ambiției abile și secătuitoare în fața unei lumi josnice, demne de dispreț. Adevărul realist al epocii rezidă în confesiunea uneori picarescă, alteori de o desăvîrșită sinceritate: „Toate — sau aproape toate — reușitele ce mi se propuneau drept

[1] Jean Hougron: *Par qui le scandale...*, Del Duca, 1960, p. 36.

exemplu erau rezultatul unei exploatări publicitare lipsite de discernămînt (...). Foiletonistul la modă, politicianul corupt, criminalul ori cercetătorul onest se perindau cu toții, talmeș-balmeș, pe ecranele cinematografelor și televiziunii, fără nici o tranziție, împărțindu-și favoarea *sunlight-urilor* și însemnele popularității. Tot mai mulți indivizi aveau drept scop mărturisit să-și vadă numele reprodus și „tămîiat", nu legat de vreo operă însemnată (...). Important era să se vorbească despre tine, înainte de a fi realizat ceva, cît de puțin..." [1] Așa se explică inflexiunea realistă și totodată malițioasă a romanului-mărturie : croindu-și drum într-o societate coruptă, romancierul exprimă doar febra și disprețul care-i mai rămîn după toate cele văzute. Și o face, cel mai adesea, cu o urmă de insolență și cu o vizibilă ironie. O tînără actriță vrea să facă carieră :

„ — Ai face mai bine să încerci la radio. Ți-am spus doar că acolo vărul îți poate pune o pilă.

El nu era chiar atît de sigur că «pila» vărului de la Ministerul de interne era atît de eficientă pe cît îi plăcea să spună.

— Poate multe, crede-mă.

— Ți-am spus că radioul nu mă interesează. În orice caz, nu mă interesează acum.

— Radioul plătește, domnișoară, în timp ce toate teatrele astea mici nu aduc nici un cîștig... Și nici n-au nevoie de tine." [2]

Ambiții vulgare, descrise fără înconjur, ambiții meschine și în afara lor nimic altceva decît putregai. Și totuși, tînăra actriță va reuși, în urma unei combinații în care „șansa" ei depinde în același timp de un ziarist, de proprietarul unui grajd de cai și de un prinț egiptean : aceasta e lumea mult lăudată a „succesului" parizian, denunțată chiar de cei dinlăuntrul ei. O lume

[1] Gilberte Ganne : *Le Panache blanc,* Gallimard, 1960, pp. 88—89.
[2] Marcel Moussy : *Babylonia,* Ed. du Seuil, 1960, p. 39.

goală, exacerbată, pasionată. Dar, în măsura în care, începînd din 1950, în viața literară franceză deveneai „romancier“ cu ajutorul unor asemenea combinații, numeroși romancieri nu aveau de comunicat nimic altceva decît condițiile destul de ciudate în care s-a desfășurat lupta lor pentru a deveni romancieri... Se ajunsese la un realism dezinvolt, nesățios, la un realism care se autodevora.

* * *

Chiar și romanul de analiză în tradiția lui *Adolphe* e reînnoit de o anume febrilitate, de o nervozitate „modernă“. Autorul, naratorul, eroul sînt judecători, martori temuți : „Totuși Concha avea totdeauna aerul că mă privește cu un amuzament ce nu era altceva decît surprinderea de a mă vedea atît de îndrăgostit de ea, atît de preocupat să-i ascund dragostea mea și atît de neîndemînatic în acest îndoit rol. Își apleca nițel capul privindu-mă, așa cum facem cînd ne uităm la copii sau la animalele care ne sînt dragi. Deși nici un mușchi al feței nu i se clintea, surîdea atît de evident, încît vedeam în ochii ei jocul acela imprecis și plin de cruzime pe care mi-l opunea atît de des.“ [1] Aci, perfecțiunea analizei e străbătută însă de înfrigurare, iritare, neliniște, ea regăsind tonul dezinvolturii pasionate care marchează epoca : „Răzbunarea e un fel pe care-l mănînci cu cine poți, cu condiția ca toți convivii să aibă aceeași poftă. Și dacă sosurile sînt variate, oamenilor li se deschide totdeauna pofta de mîncare ; unii mănîncă resturile lăsate de ceilalți, fără scîrbă. În dragoste, de asemenea, e mai bine să nu participi la plată.“ [2]

[1] Phillippe Sollers : *Une Curieuse solitude*, Éd. du Seuil, 1958, p. 49.
[2] Jean-Loup Dabadie : *Les Yeux secs*, Éd. du Seuil, 1958, p. 77.

După Jean-Louis Curtis *(Tinerii, Pădurile nopții)*, alți romancieri „psihologiști“ — Philippe Sollers, Jean-Loup Dabadie sau Geneviève Dormann de pildă — sacrifică, pînă la urmă, psihologia în favoarea cruzimii. Realitatea e înfățișată numai și numai pentru a fi acuzată, iar realismul — psihologic sau nu — cedează în fața nerăbdării și a unui anume dispreț. E tot *un realism pasionat*, mai pasionat, mai exacerbat — pînă la a deveni gol și deznădăjduit — decît preocupat să redea realitatea. O întreagă epocă, o întreagă generație de scriitori s-au văzut puși „în postura de observatori malițioși pe care noi am acceptat-o bucuroși. Nu ne scăpa nimic. Vînam ridicolul cu o rigoare justificată de speranța că noi nu vom putea fi niciodată atinși de același ridicol. Privindu-i pe ceilalți, ne izolam și mai mult, ne mențineam la un nivel superior, denunțînd fără cruțare toate atitudinile care ar fi trebuit, după părerea noastră, evitate. Era o grădină zoologică, un circ fără taxă la intrare, un film perpetuu.“ [1]

* * *

Întemeiată pe verva autorului și pe disprețul față de oameni, inspirația „picarescă“ fusese anunțată de operele lirice și virulente ale lui Céline, de atrocele și zgomotoasele romane de război ale lui Malaparte *(Pielea, Kaputt)*, și, de asemenea, de o întreagă generație de romancieri americani. Stilul „picaresc modern“ e stilul dominant al epocii postbelice; el traduce iritarea individului entuziast și dezabuzat în fața unei lumi mincinoase care și-a regăsit pacea în mediocritate, confortul în abrutizare, liniștea în teama de război, înălțarea socială în cultul pentru „titluri“ și intrigi, dragostea în erotism. În sensul acesta, noul picaresc repre-

[1] Geneviève Dormann: *La Fanfaronne*, Éd. du Seuil, 1959, p. 62.

zintă un fenomen general, și aci, în acest curent mai vast, trebuie situat „romanul vervei" din Franța, roman care are drept caracteristică națională dezinvoltura.[1]

Mai întîi tragic și exacerbat, cu *Chestionarul* lui Ernst von Salomon, apoi documentar cu *Stalingrad* de Theodor Plievier, plin de facilitate la Hellmut Kirst (*08/15* etc), „romanul de război" german evocă, într-un mod oarecum dur, dezordinea, confuzia, viața zdruncinată și brutală, adică toate elementele unui picaresc din care bucuria a dispărut, unui picaresc dominat de resentiment și favorizînd înflorirea caricaturii, vervei, aventurii, a sensului vieții trepidante, ca în *Țărmurile verzi ale Spreei* de Hanz Scholz. În această ordine de idei, *N-a venit încă sfîrșitul* de Fritz von Unruh, epopee grotescă, sparge limitele genului. Și în America, se impun, după povestirile tragice și obiective despre război, zeflemeaua, ironia, forța răzbunătoare, ca, de pildă, în *Proaspătă și voioasă* de William Hoffmann.

Dar, pe lîngă romanul de război, viața îmbucătățită și strangulată a secolului nostru dă naștere romanului rătăcitorului, aventurierului, declasatului magnific și sordid : aventurile neverosimile, dar întotdeauna adevărate, realismul care răbufnește în cele mai neînsemnate fragmente, sarcasmul individului într-o lume devenită eterogenă și neinteligibilă. *Cei ce nu pot fi găsiți* de Ernst Kreuder amestecă misticismul cu aventura burlescă. *La Porțile demenței* de Werner Warsinsky unește evidenta impostură a lumii reale cu dramele amneziei și cu ispitele himerei... picaresc germanic, exacerbat, neguros, fulgurant...

[1] Fiind una din epocile în care inspirația romanescă nu a produs opere mari, exprimîndu-se doar prin cărți interesante, sînt obligat să caracterizez această inspirație nu prin cîteva mari cărți europene, ci prin exemple multiple. Pentru a evita „catalogarea", pentru a nu cita romane străine, necunoscute publicului, îmi voi centra studiul pe romanul francez, referindu-mă, aluziv, și la lucrările cu o inspirație similară din alte țări.

Paralel, picarescul american se vădeşte a fi la fel de aspru, dar fără rezonanţe fantasmagorice. O lume heteroclită constituie „materia primă“ a viziunii romaneşti. Putem găsi anecdota ciudată, aventura hazlie la Flannery O'Connor *(Cuminţenia în sînge),* unde sectele evanghelice devin pretextele unor episoade rocamboleşti. Morris L. West înfăţişează, în *Avocatul diavolului,* un episcop american în luptă cu un miracol calabrez. Mary McCarthy se rezumă în *O fată cuminte* la biografia unei tinere americane; dar, în pofida dramului de dulcegărie, nimic nu poate părea mai de necrezut şi mai nebunesc decît *Chocolates for breakfast* de Pamela Moore.

Picarescul modern englez e, în principiu, mai rezervat, mai reţinut. Precursorul lui a fost Evelyn Waugh prin cărţile scrise înainte de 1942 : nebuniile tineretului londonez în *Aceste trupuri josnice,* epopeea unui absolvent al colegiului Eton devenit escroc în *Purtare scandaloasă*... E suficient să cităm numele personajelor sale : Lady Circonférence, Mrs. Beste-Chetwynde, Mr. Prendergast, Lord Pastmaster — înfiorătorul homosexual supranumit Ambrose, şi Sir Alastair Digby Vaine-Trumpington... O întreagă societate descompusă, rătăcită în propria-i incoerenţă şi deziluzie :

„ — O ! Nina, cîte recepţii !

Serate mascate, primitive, victoriene, greceşti, serate cu cow-boys, serate ruseşti (...), în case, în hoteluri, pe vapoare, în localuri de noapte, în mori de vînt şi piscine (...) ; balurile cenuşii ale Londrei, balurile comice ale Scoţiei, balurile mizere ale Parisului, această înşiruire, această umanitate îngrămădită... Aceste trupuri josnice...“ [1]

Acelaşi dezgust pentru viaţa artificială se exprimă şi în Franţa : baruri şi localuri de noapte, alcoolism şi disperare. În *Odihna războinicului,* Christiane Rochefort îşi conduce eroul printr-un sumbru plictis : „Făceam turneul cabaretelor : îmi plăcea spectacolul ; lui Renaud —

[1] Evelyn Waugh : *Vile Bodies,* 1930.

consumația ; dubla lor întrebuințare ne punea, o dată, de acord. Atmosfera oricărui loc unde se putea bea îi plăcea lui Renaud. De cînd fusesem dresată să-mi țin gura, mă ducea prin barurile din Montparnasse, din Saint-Germain, prin bistrourile din jurul Halelor, pe care le frecventase odinioară ; își relua vechile obiceiuri, făcîndu-mi acum onoarea de a mă asocia ; perora ore întregi în fața unor personaje pe jumătate amețite care nu înțelegeam prin ce îi trezeau interesul, dacă nu prin complicitatea deșeurilor ; artiști ratați, vagabonzi de toate clasele, într-un cuvînt, resturi ale societății. Toți aceștia beau, evident, sau, dacă nu, se drogau ; eu făceam figurație. Eram șoferul. Așteptam ca Domnul să dorească să se întoarcă acasă. Fără mine, n-ar fi putut." [1]

Viața facilă și iritată a intelectualilor faliți marchează o anumită tentație a romanului picaresc englez ori francez : Waugh, Christiane Rochefort, *Nathalie* de Alexandra Orme. Aci era vorba însă de privilegiați și de paraziți. De fapt, nu numai ei aveau dreptul să zîmbească sau să rînjească disprețuitor. Inspirația picarescă e deopotrivă o inspirație a aventurii și a satirei sociale.



Noul picaresc se asociază confuziei bizare a unei existențe dezlînate, unde eroul, domnul cu o mie de meserii, rîde de fragmentele absurde ale societății heteroclite în care trăiește, de escrocheriile la care se dedă... Nimic mai „modern" în sensul american al cuvîntului, și mai apropiat totodată de tradiția picarescă, decît *Aventurile lui Augie March* de Saul Bellow : un ștrengar din mahalalele Chicagoului care, în adolescența și

[1] Christiane Rochefort : *Le Repos du guerrier*, Grasset, 1958, p. 98.

tinereţea sa, mînat de dispreţul faţă de lume şi de zeflemeaua lui cuceritoare, străbate, asemenea unor serpentine, lumea micilor traficanţi, a miliardarilor năuci, a văduvelor bogate, a originalilor, a bizarilor. De la mizerabilism la cinism, de la şcoala publică pînă la cele mai felurite imposturi, Augie March este — transpus în America de astăzi — picaroul bătrînului roman spaniol : „Înţelegeam cîteodată că începusem să renunţ la anumite protecţii vechi şi puternice, prin nimic înlocuite (...). Cîte avertismente teribile nu primisem! Priveşte ! O neghiobule, sărman imbecil, tu nu eşti decît un individ rătăcit într-o imensă umanitate şi nu însemni mai mult decît pulberea metalică răspîndită într-un cîmp magnetic (...). Atunci la ce bun să cauţi noi mijloace de a-ţi pierde libertatea ? (...). Fii înţeleptul care se tîrăşte, care zboară, şi, obişnuit cu efortul solitar, se descurcă singur, dispreţuind temerile lumii noastre." [1]

Destul de apropiată de aceste aventuri americane este viaţa derbedeilor obraznici şi corupţi din *Băieţii* de Pier Paolo Pasolini : insolenta şi nesănătoasa libertate a haimanalelor romane din cartierul Trastevere, lumea în care copilul nevoiaş, vagabondul, picaroul, trăieşte „la margine", descrisă într-un stil zeflemisitor unde exacerbarea şi realismul se unesc cu populismul : „Între Ponte Sisto şi Ponte Garibaldi (...), erau aşezaţi de-a lungul parapetului pe puţin douăzeci de băieţi, dispuşi să se vîndă primului venit, iar pederaştii treceau cu duiumul, cîntînd şi dansînd, chelboşi sau oxigenaţi, unii foarte tineri, alţii bătrîiori, dar puşi pe tărăboi cu toţii, fără să se ferească de pietoni ori de oamenii din tramvaie." [2]

Picarescul sardonic e legat de oamenii degradaţi de viaţa urbană, rătăciţii, vagabonzii. Tom Kaye îl tratează cu o anume poezie în *O noapte dulce, gingaşă*... Acolo

[1] Saul Bellow : *The Adventures of Augie March*, 1953.
[2] Pier Paolo Pasolini : *Ragazzi di vita*, 1955.

vagabonzii Londrei visează un vis dickensian. Dar în *Stupul* de Camilo José Cela viața e aspră, primitivă, agitată, mizeră, viața mahalalelor Madridului, a celor mai sărace cartiere ; Madridul cerșetorilor pe care-l regăsim în *Infailibilul Paco* de András László.

Tristețea picaroului care disprețuiește oamenii, fie el, la o extremă, aventurierul din *Lume Nouă* de Saul Bellow, ori — la cealaltă — „leneșul" sicilian al lui Vitaliano Brancati din *Înflăcărările lui Paolo.* Ca și Augie March, Paolo vrea să trăiască fără obsesia necesității, fără perspectivele triste ale unui viitor întemeiat pe muncă. „Îți vei da seama și tu de asta (...) atunci cînd muncitori, țărani și mici burghezi îți vor inspira repulsia pe care o simt eu numai cînd le aud numele [1]", spune *raisonneur*-ul cărții.

* * *

Se încearcă deci răscolirea materiei vieții colective prin prezentarea evenimentelor nu în succesiunea lor logică, ci într-o dezordine pitorească, brutală, dezabuzată : acesta este universul epic și derizoriu din *Culegătorul de spini* de Georges Govy, unde eroul călătorește din ținut în ținut, prin mizerie și revoluții. *Trăiască Aspidistra !* de George Orwell e fabula unui ins care refuză, în viața socială, jocul banului. *Aurul Republicii* de Jean Duvignaud constituie odiseea, comică și teribilă, pe parcursul a zece ani de istorie dementă, a cîtorva lăzi cu aur expediate din Madridul evacuat. Aventuri crude, cinice, absurde în care omul e jucăria stupidității oamenilor, în care individul e supus unei „legi" ce nu reprezintă decît arbitrarul și răutatea semenilor și a destinului...

Roger Vailland rezumă într-un mod fericit această viziune asupra condiției umane în cartea intitulată

[1] Vitaliano Brancati : *Paolo il caldo*, 1955.

Legea. Centrul de interes — pur simbolic — este aci un *joc* practicat de nişte italieni meridionali : şase bărbaţi în jurul unei mese şi unui ulcior cu vin. Hazardul (cărţi de joc, zaruri, taroturi) desemnează, dintre ei, un *patron*, care alege un *subpatron*. Cei doi controlează împărţirea vinului, pot bea cît poftesc şi pot oferi un pahar celor de faţă. Patronul şi subpatronul au dreptul să converseze despre orice subiect vor, cu fiecare dintre cele patru victime : le este îngăduit să-i interogheze „pe cei care rabdă" asupra eşecurilor amoroase, asupra trăsnăilor nevestei, asupra datoriilor contractate. Trebuie să li se răspundă respectuos *patronilor*, oricît de insultătoare şi de indiscrete ar fi întrebările lor. Partida durează cît vinul din ulcior. Apoi se aduce un alt ulcior şi soarta alege un nou „patron", un nou călău. Este „jocul adevărului", jucat de nişte bărbaţi care în buzunar au un cuţit şi „la mînă" un funcţionar al poliţiei meridionale care nu va denunţa un omor... Astfel se pot insulta şi batjocori privindu-se drept in ochi.

Dacă pitorescul brutal al acestui joc sălbatec l-a sedus pe Roger Vailland, determinîndu-l să scrie un roman de un exotism facil şi complezent, anecdota cărţii sale avea o valoare de exemplu. Ea definea lumea picarescă : universul celor „duri" şi „dezgustaţi", viziune romanescă aparţinînd de zece ani literaturii ulterioare anului 1948, adică romanului consacrat absurdităţii savuroase şi sadice a vieţii reale, batjocurii care reduce o existenţă umană, într-o lume coruptă, la o serie de jigniri, de sfidări şi, în primul rînd, de eşecuri caraghioase...

* * *

Intre fatuitatea naivă şi pitorească a bărbaţilor unei regiuni înapoiate, evocaţi cu un dram de exotism de către Roger Vailland, şi dezordinea complexă, sofisticată, a tinerilor parizieni există un punct comun : autorul

prezintă, într-un mod pitoresc sau cinic, prostia omenească. Picarescul e întotdeauna alcătuit din realismul brutal care trezeşte, atît în cititor cît şi în autor, o senzaţie de dezgust, de amuzament şi de superioritate.

După 1950 acest picaresc este, de altfel, surprinzător de variat : exotic, elegant, subtil, ironic, populist, mitocănesc. Se întîmplă ca, într-o „însumare realistă“, André Lavacourt să îl canalizeze înspre burlesc şi înspre populism : „Doamna Eugène Pichegru, născută Léontine Bobet, lovi puternic cu cotul burta soţului şi declară :

— Soseşte.

Bărbatul care sforăia se întoarse, grohăi şi readormi cu gura deschisă. Leontine îl izbi din nou cu cotul :

— Hei, Pichegru !

El se sculă cu greutate.

— Soseşte. Înţelegi ? Soseşte micuţul.

Dormeau unsprezece într-o cameră. Aerul era plin de mirosuri organice distilate în familie. Acum se amesteca şi un iz mai consistent decît de obicei, fiindcă Léontine gătise varză în ajun. Toată lumea ştie că după ce mănînci varză tragi vînturi puturoase. Peste tot erau copii. În mijlocul podelei, pe o saltea veche de paie, dormeau trei persoane.“ [1]

Deseori, verva naratorului are o înfăţişare rabelaisiană. *Canard au sang*, de Robert Sabatier, e un fel de epopee burlescă a boemilor şi a micilor comercianţi din Cartierul Latin : „Sala era plină : toţi înfriguraţii, toţi amărîţii din cartier, toţi cei ce n-aveau unde se-ncălzi se găseau aci (...). Racroy fuma gustînd din ţuică. În faţa lui, Lapin scotea rotocoale de fum din vechiul os ce-i slujea drept muştiuc. La aceeaşi masă, nişte tineri vorbeau despre viaţă şi moarte (...). Din cînd în cînd începea o lungă istorisire (...). Cîte unul nu era de acord, doar aşa, ca să se afle-n treabă, ca să mai pună puţină sare ; totul era atunci luat de la capăt, comentat, discutat. Se

[1] André Lavacourt : *Les Français de la décadence,* Gallimard, 1960, p. 25.

înfierbîntau, ajungînd, de la cearta de cîrciumă, la dialoguri sublime. Hugolianul Racroy avea ultimul cuvînt, ca un gentilom de viţă veche sau ca un patriarh ieşit din *Legenda secolelor*." [1] Mai puţin puternică, însă mai incisivă, verva lui René de Obaldia dezarticulează în permanenţă povestirea prin săgeţile ironiei agresive ori gentile : „Dragostea lor era veşnic contrariată ; niciodată n-aveau destul timp pentru a ajunge la capătul impulsurilor lor trupeşti sau psihice. Alintări întrerupte (...) de fiecare dată trebuiau să revină la preludiu, să atace Uvertura care, oricît de magistrală ar fi fost, se termina o dată cu ultimul metrou, cu ultima minciună inventată la întoarcerea acasă. El trebuia să se întoarcă în casa părintească ; ea — în braţele lui Gaston." [2] Aventuri mărunte, caraghioase prin trivialitatea lor, fiorul cărţii fiind dat de suflul naratorului : în *Escapadă la Waterloo,* Alouette şi Zilou fug departe de constrîngerile familiale. Dar lirismul imaginativ şi verbal al lui René de Obaldia dezvoltă episodul respectiv de la picarescul ironic pînă la un soi de fantastic deşănţat.

Sarcasmul autorului poate fi mai mult sau mai puţin accentuat. Poate fi înclinat spre umor, ca la Obaldia, spre verva tradiţională şi aproape arhaizantă, ca la Sabatier, spre cinismul epicurianului spiritual, ca la Vailland, spre populism, ca la Lavacourt. Dar nu e mai puţin adevărat că din această ironie se naşte un roman care, chiar dacă deocamdată nu a dat capodopere, marchează o epocă a romanului francez, o epocă paradoxal de apropiată, în ciuda pretenţiilor ei, de tot ceea ce secolul al XVII-lea a avut mai familiar şi mai puţin creator...

Exact la mijlocul secolului al XX-lea, renaşterea, după trei secole, a spiritului picaresc — tot atît de vizibilă şi în alte ţări, nu numai în Franţa —, a *retezat*

[1] Robert Sabatier: *Canard au sang,* Albin Michel, 1958, pp. 10—11.
[2] René de Obaldia: *Fugue à Waterloo,* Julliard, 1956, p. 9.

brusc, *a întrerupt evoluția romanului care începuse o dată cu postsimbolismul.* Respingînd neliniștea și seriozitatea romanului „condiției umane“ ori a romanului „dostoievskian“, precum și încercările „romanului-artă“ începute de Proust, Joyce, V. Woolf, romanul picaresc marchează contraofensiva victorioasă a „realismului“, a unui realism transformat, unde umoarea înlocuiește obiectivitatea, unde verva se substituie sîrguinței narative, unde faptul divers ciudat ia locul problemei sociale.

Să nu uităm nici formele lui elegante : romanul dezinvolt, povestea mondenă, nuvela mériméeană.

XVII

DE LA ROMANUL DEZINVOLT LA ARTA MÉRIMÉEANĂ, ROMAN ŞI CINEMATOGRAF

Epicureismul cinic al lui Roger Vailland. — Şcoala dezinvolturii, eroul seducător: Fabrice, mitul husarului: Roger Nimier. — Un picaresc aristocratic. — „Copiii trişti": François Nourissier, de la insolenţă la tristeţe ironică. — Roman monden: Louise de Vilmorin şi moda povestirii reci. — Françoise Sagan: o indiferenţă crispată. — Henry Green şi Joyce Cary.

Intruziunea nuvelei în roman, descoperirea prezentului patetic. — O artă mériméeană: concentrare în prezent. — Influenţa cinematografului. — Şcoala discursului interior. — Tehnici ale obsesiei patetice: Pierre Gascar. — Permanenţa romanului documentar.

În romanul dezinvolt, epicurian, monden, picarescul se transformă în fineţe ori într-un vag cinism graţios. Nu numai povestitorul e subtil, batjocoritor, rău, dezabuzat, ci şi eroul lui. De la Charles Sorel, adică de la Queneau sau de la Obaldia, trecem la Crébillon, Laclos, Sade, Stendhal (!), adică la Nimier sau la Françoise Sagan... ; personajul principal nu mai e un novice, el participă la sărbătoare, romanul dezinvolt realizînd o sinteză între romanul vervei şi romanul picaresc.

Un erou dezinvolt, lucid, cinic, menit a susţine romanul şi a-i imprima „tonul" specific prin vervă şi inteligenţă întîlnim, încă din 1945, la Roger Vailland. În *Joc ciudat* se amestecă romanul despre Rezistenţă, umanist şi documentar totodată, abil alcătuit dintr-o intrigă de contraspionaj, cu romanul epicureismului eroic. Avînd o situaţie bună, fiind un ins perspicace, iubitor de femei, blazat în ce le priveşte — dar nu şi în ce priveşte erotismul, sau dragostea — , intrat într-o acţiune clandestină din mîndrie, spirit competitiv şi gust

pentru dificultate, trecînd prin toate acestea cu o sănătate psihologică și cu un cinism dobîndit o dată pentru totdeauna, curajos în mod firesc, seducător din obișnuință, deprins a se analiza pe sine și pe ceilalți, personajul central al cărții, Marat, este strămoșul romanului „dezinvolt" a cărui dezvoltare s-a desfășurat în anii următori.

Trăsătura esențială a acestui tip de roman e aceea că se reazemă, în întregime, pe un erou care conduce, domină și, în primul rînd, *judecă* acțiunea. Desigur, exista un privilegiu al eroului și în „romanul educativ", în *Bildungsroman*, de la *Wilhelm Meister* la *Jean-Christophe*, de la *Muntele vrăjit* la *Cronica familiei Pasquier*. Dar Goethe, Romain Rolland, Thomas Mann, Duhamel alegeau drept erou un „cobai", Hans Castorp ori Laurent Pasquier ; eroul era conștiința-martor a cărții. Nu exista un personaj strălucitor, dominator, excepțional de inteligent, care să judece imediat totul. Își făcea încet-încet „ucenicia". Dimpotrivă, Marat al lui Roger Vailland și, cîțiva ani mai tîrziu, Sanders al lui Roger Nimier. Angelo al lui Jean Giono, pe lîngă faptul că sînt *deasupra evenimentelor*, sînt și niște eroi seducători și atotputernici. Ca Edmond Dantès din *Monte-Cristo*, ca Arsène Lupin al lui Maurice Leblanc.

Cartea e făcută de farmecul lor propriu, de viziunea lor asupra faptelor stăpînite și controlate de ei. Astfel, în *Joc ciudat*, Marat circulă între Gestapo și trădătorii de pe rețea fără frică... E amestecat în patru sau cinci intrigi femeiești, fără a juca vreodată un rol ingrat. Personajele din jurul lui sînt judecate *în comparație cu el*, epicurianul care domină viața în întregime, chiar primejdia : șeful lui din Rezistență, Caracalla, e „tipizat" ca un student provenit din marea burghezie, animat de sentimente pure și oneste de patriotism ; Frédéric — ca un comunist cu ochelari, vegetarian, intransigent și adolescentin. Lumea întreagă apare siluetată în jurul unui erou a cărui inteligență, curaj natural, hiperluciditate, calmă dezinvoltură constituie elementele esen-

ţiale ale romanului. Marat îi dă lecţii de scepticism şi de forţă tînărului Rodrigue. Despre iubirile tînărului, află cu prilejul unei confesiuni epicuriene :

„ — Chloé mă loveşte în plex ; pricepi ?

— Eşti mai îndrăgostit decît credeam...

— Nu-i chiar aşa, căci în unele zile o uit complet pe Chloé (...), sînt în stare să-l citesc pe Hegel în metrou şi am din nou poftă să iau lecţii de box. Dar dacă în asemenea zile, Chloé are fantezia să-şi schimbe rochia (ori cămaşa) în faţa mea, fără să-mi spună : «Închide ochii» sau «Nu te uita» (...), neliniştea izbucneşte din nou. De nu, sînt liber şi vioi ca un campion de alergări...

— Dragostea are asemenea fluxuri şi refluxuri... Dac-ai fi tot timpul în tensiune, te-ar închide la Sainte-Anne." [1]

Marat al lui Roger Vailland manifestă, de altfel, aceeaşi vioiciune în acţiune, ca şi în filozofia practică a vieţii amoroase. Cu aerul său „avizat", cu acel amestec stendhalian de experienţă şi nepăsare, de rigoare şi fantezie, atent la a-şi ocroti nobleţea subtilă a propriei vieţi, dispus oricînd s-o rişte, el joacă rolul omului complet, punînd bazele romanului ironic, aristocratic, inteligent şi plin de cruzime, pe care-l va dezvolta şcoala dezinvolturii.

Eroul dezinvolt, exemplar de elită într-o lume demnă de dispreţ, va fi regăsit, sub o formă epică, în marea serie romanescă a lui Jean Giono, serie desfăşurată de la *Husarul de pe acoperiş* pînă la *Moara din Polonia*. Şi aci, dincolo de fabulaţia istorică privind perioada 1815, totul se sprijină pe eroul ciclului, Angelo. Fiu al unei contese italiene, colonel de husari (italieni) la optsprezece ani, *carbonaro*, conspirator care, în ciuda ordinelor „partidului", a omorît un trădător în duel, în loc să-l asasineze în secret, Angelo Pardi ajunge în sudul Franţei, la Manosque, atunci cînd ciuma făcea ravagii. Şi cum este,

[1] Roger Vailland: *Drôle de jeu*, Corréa, 1945, p. 85.

prin natura lui, un erou, străbate regiunile infectate, cîmpurile înnegrite de cadavre, cordoanele de jandarmi, salvînd ori ajutînd cîte-o femeie fără apărare. În fața spaimei pe care flagelul a dezlănțuit-o în mulțime, el continuă să aibă două preocupări : frumoasele lui cizme și plăcerea de a fuma țigări de foi. Îndrăzneț, înțelept, înarmat cu o sabie, capabil de a raționa, de a se bate și de a-și încerca norocul, dacă e nevoie, disprețuitor la adresa tîmpiților și înfricoșaților pe care-i întîlnește, el este copia simplificată a lui Fabrice del Dongo ; simplificarea nu a anulat însă, trebuie să mărturisim, tot farmecul... Acest colonel adolescent, copilăros, impetuos și chibzuit are tot atîta grație și forță de seducție ca și aventurierul de treizeci și cinci de ani, epicurianul și eroul Rezistenței înfățișat de Roger Vailland.

Se manifestă astfel o formă nouă a eroului „stendhalian" : apare un personaj a cărui vervă, prezență, înfățișare, încheagă un întreg roman. Personajul se definește prin luciditate, curaj, o oarecare doză de cinism, de estetism, și prin faptul că disprețuiește secăturile. Rolul de seducător pe care-l joacă, în cursul povestirii, pentru cititor — și, în acest sens, exemplul cel mai la îndemînă e Arsène Lupin —, modifică optica romanescă. Pentru prima oară după multă vreme, interesul romanesc se întemeiază pe admirarea eroului.

Romanul nu mai este povestit de către un autor obiectiv, nici de către un artist care-și prezintă din mai multe unghiuri de vedere personajele, și nici chiar de un erou-cobai ce descoperă progresiv lumea, fiind însă controlat de un autor mai înțelept decît el. Dezinvoltura insolentă a eroului constituie întregul interes al cărții, spre marea plăcere a cititorului constrîns a se identifica eroului respectiv. Și așa, citindu-l pe Vailland sau pe Giono, redevenim tineri, curajoși, superiori tuturor vicisitudinilor. Oare datorită unui fenomen „compensatoriu"

viziunea picarescă, pesimistă şi cinică asupra lumii, era însoţită, în cadrul tendinţei romaneşti despre care vorbim, de o supraevaluare a eroului ?

* * *

„Mitul husarului“ va influenţa vreme îndelungată romanul francez. De la Roger Vailland la Roger Nimier romanul *à la hussarde* este povestirea în care dezinvoltura eroului contează mai mult decît realitatea observată. De altfel, verva lui Hervé Bazin juca acelaşi rol marcînd, într-un mod mai puţin estetizant, o tendinţă vecină.

Tutelarea romanului de către un narator sau un erou cinic, lăudăros şi fermecător, are un aer de sfidare în *Săbiile* (1948) lui Roger Nimier, unde regăsim ecourile recentelor „războaie civile“, precum şi insolenţa care supune povestirea personalităţii naratorului sau personajului central.

François Sanders, fost membru al Miliţiei, urmărit în Parisul eliberat, dezertează şi rupe falsul act de identitate ce l-ar fi putut salva dacă ar fi fost prins, revine, din sfidare, în cartierul unde e cunoscut ca miliţian şi se joacă dezinvolt de-a primejdia, făcînd gesturi frumoase, deghizîndu-se doar din plăcere : „M-am îmbrăcat cu un elegant costum gri-deschis cu dungi negre, trei piese, vestă cu nasturi de fildeş, de felul acelora pe care le poartă contabilii magazinelor cu articole pentru pescuit. Costumul aparţinuse valetului unchiului meu. Îl îmbrăca pentru ca amantele lui să-şi închipuie că e mai puţin bogat decît era.“ [1] Şi, îmbrăcat astfel, Sanders sfidează F.F.I.-ul care-l urmărea, scapă, omoară încă un om... *Husarul Albastru* îl înfăţişează cîteva luni mai tîrziu înrolat în regimentul XVI husari care pătrunde în Germania, complăcîndu-se, asemeni unui aristocrat fără scrupule, în atmosfera de sfîrşit de război, de corupţie, de violuri, de operetă tragică. Şi, peste toate acestea,

[1] Roger Nimier: *Les Epées*, Gallimard, 1948, p. 122.

exprimată cu vervă și aroganță, impresia și satisfacția de a se afla deasupra lumii naivilor, resemnaților sau lașilor : „Aparțineam acelei generații fericite care avea douăzeci de ani prin 1939. Ni s-a făcut cel mai frumos dar din lume : o epocă în care dușmanii noștri, adică aproape toți oamenii mari, să nu valoreze mai nimic. Vă sfătuim să aplicați confortul, progresele voastre pentru găsirea celor mai bune sisteme de înmormîntare colectivă. Vă asigur că vă vor folosi..." [1]

Agresivitatea, dezinvoltura, sfidarea creează un nou stil : romanul *invectivei personale,* zeflemitor și vulgar, inventat de Céline, va fi reluat cu o nuanță de aristocratism, de tinerețe, de cinism delicat de către „școala dezinvolturii". Este vorba, de fapt, despre o întreagă generație marcată adînc de epoca 1940—1944, generație care, printr-o reacție împotriva tragicului, i-a opus un estetism.



Din teama de-a nu ne repeta nu vom mai stărui asupra acestui estetism, fiindcă nici eroul romanului dezinvolt — amestec de roman stendhalian și roman picaresc —, nu poate totdeauna să fie în același timp d'Artagnan, Rastignac, Vautrin și, pe ici pe colo, Valmont. Atunci se naște *dezinvoltura tristă,* romanul „picarescului aristocratic" al cărui erou își dă seama că nu poate fi totdeauna „husar" ; că poate fi un băiețel (Drieu, Nimier), sau o fetiță (F. Sagan), din secolul XX, care, neizbutind să ajungă niște eroi triumfători, devin eroi dezamăgiți. Acest *avers* al romanului dezinvolt, acest revers al romanului *à la hussarde* constituie, la mijlocul secolului al XX-lea, o creație specific franceză ; nobilii englezi și cei germani au o altă atitudine.

Romanul dezinvolt se tempereazǎ pînă ajunge roman aristocratic, roman trist, elegant, rafinat, romanul celui

[1] Roger Nimier : *Le Hussard bleu,* Gallimard, 1950, p. 13.

care nu a fost în întregime un personaj stendhalian. Drieu La Rochelle fusese precursorul acestei „dezinvolturi triste". În *Visătoarea burghezie* (1937) şi în *Gilles* (1939), înfăţişează un tînăr erou „prins în cursa" unei familii, unei vieţi sociale ce contrariază măreţia instinctelor sale ; ar fi vrut să fie un creator, dar nu e decît un burghez. Visează o „nobleţe" care să-l situeze deasupra conformismelor, la acelaşi nivel cu lumea umililor pe care o ignoră. Dar lumea muncitorilor îşi bate joc de el ; lumea oamenilor de acţiune îl recuză. Nu-i mai rămîn decît intrigile sentimentale cu tinerele din arondismentul XVI, nu-i mai rămîne decît să trăiască în această lume.

Oricît de firavă ar părea tema de mai sus, ea are o importanţă în creaţia romanescă. Refuzîndu-li-se contactul adevărat cu lumea reală, socială, elementară, tinerii burghezi ori aristocraţi, care domină romanul francez, evadează într-un aristocratism pseudostendhalian, apoi se îndreaptă spre o versiune nostalgică şi atenuată a acestui aristocratism : cinism şi tristeţe. Ei pun atunci bazele unui roman plin de fineţe şi de regrete, unui roman ce se va îndepărta din ce în ce mai mult de prestigiul acţiunii, şi anume „romanul trist".

Într-adevăr, ca şi la Drieu, strălucirea şi neputinţa, neliniştea şi cinismul marchează *Copiii trişti* de Roger Nimier. Şi aci, o sensibilitate arzătoare şi aridă totodată colorează povestirea. Ca şi în romanul vervei, eroul e acela care defineşte romanul : de-a lungul experienţelor unui tînăr burghez — o familie puţin cam solemnă şi importantă, enervantă ; femei nestatornice, nedecise, fals misterioase ; nefericite angajamente politice şi primele dificultăţi ale unei meserii — voinţa de aristocratism şi de luciditate furibundă, temperată de o nostalgică ironie : „Olivier Malentraide şi-a recunoscut greşelile, a destăinuit excesele sufletului său romantic. Vedea viaţa în termeni dramatici, iar ceilalţi, plini de o meritorie răbdare, îi demonstrau contrariul." [1] Ca un

[1] Roger Nimier : *Les enfants tristes*, Gallimard, 1951, p. 134.

fel de erou romantic, „copilul trist" din romanul dezinvolt și temperat aruncă asupra lui însuși furia cu care „husarul" aborda lumea: „Forța, mînia, care s-au tocit în contact cu lumea, continuă să fie arme redutabile atunci cînd le-ntorci împotriva ta. Poți distruge cu ele toate ideile senine și fericite." [1]

Părăsind insolența în favoarea unei anumite tristeți, romanul dezinvolt se subțiază. Chiar și subiectul poate fi redus la un fleac, cum se întîmplă în *Istoria unei iubiri* de Roger Nimier sau în *Dragoste tristă* de Bernard Pingaud. Singura temă din *Orfanii din Auteuil* de François Nourissier este dragostea nesigură dintre Laurence și Roland, într-o lume a adolescenților burghezi, eleganți cu modestie, ușuratici, naivi și dezamăgiți; Laurence și Roland, „copii triști" și ei, singuri, închiși în eul lor dezabuzat, se întîlnesc cu greutate, se ating, fără să se ciocnească, încercînd în zadar o adevărată apropiere: „Chiar dacă această călătorie ar deveni o cursă, îmi voi găsi securitatea. Laurence nu va continua să-mi aducă învinuiri absurde ca, de pildă, graba, nestatornicia, nervozitatea excesivă... Pe cînd o plictiseală în doi, lent distilată (...), un lung dejun în doi, atît de asemănător unei călătorii, ne-ar fi dedicat solemnității vieții conjugale, de care nu poți scăpa. Străbăteam piețele ca niște prizonieri legați cu cătușe, unul vioi, celălalt obosit (...), incapabili de-a ne despărți, incapabili de-a ne suporta." [2]

Insolența devine ironie, iar verva cedează locul analizei. Dezinvoltura persistă însă în fraza rece, precisă și, parcă, detașată: „Cînd o femeie te-a înșelat, nu ți-o mai închipui decît tîrfă. Asta a fost primul meu gînd atunci cînd Laurence mi-a spus că are o nouă legătură. Eram în camera ei și era dimineață. M-am ținut bine.

[1] Roger Nimier: *Histoire d'un amour*, Gallimard, 1952, p. 192.

[2] François Nourissier: *Les Orphelins d'Auteuil*, Plon, 1956, p. 142.

Cînd ai un adversar neașteptat, regula spune că trebuie să te prefaci."[1]

Voind să se desăvîrșească, colorîndu-se prin ironie, arta dezinvolturii a ajuns să fie o formă artificioasă și ironică a ceea ce altădată se numea roman de analiză. Totul era pregătit pentru apariția romanului monden al Louisei de Vilmorin sau a romanului ambiguu al Françoisei Sagan.

* * *

O afectare psihologică și mondenă determină trecerea romanului dezinvolt de la brutalitatea cinică la un fel de delicatețe rece. Verva nu se mai exprimă aci prin intervenția zeflemistă a unui narator familiar, ci printr-o abilitate elegantă. Această lume romanescă dezinvoltă și dezabuzată se exprimă pastișînd un anume stil al secolului al XVIII-lea : răceală, eleganță, cruzime și afirmare a unei intenții aristocratice : „Într-o lume în care succesul și reputația unei femei nu depind atît de frumusețe, cît de eleganță, Doamna de..., deosebit de atrăgătoare, era și cea mai elegantă femeie."[2] *Doamna de*, mica poveste a Louisei de Vilmorin, a fost primul, și poate cel mai desăvîrșit, dintre romanele unde se evocă și se transpune abil un „stil" amintind de Laclos, de Crébillon sau de Constant. Subiectul însuși vrea să fie plin de cruzime, inconsistent, ironic : istoria unei bijuterii, dăruită odinioară Doamnei de... de către Domnul de... vîndută pe ascuns de ea, cumpărată din nou de el, pentru a o pune în încurcătură pe Doamna de... și oferită amantei soțului ei... Adultere aristocratice, uscăciune ironică și mondenă, rafinamente ale romanului psihologic rece, iată o formă perfectă și sofisticată, cristalizată într-o oarecare măsură, a romanului de-

[1] *Idem*, p. 3.
[2] Louise de Vilmorin: *Madame de*, Gallimard, 1951, p. 10.

zinvolt. Dezinvoltura se află aci în „tonul" povestirii, împrumutat de la tonul pe care ne imaginăm îndeobște că îl avea secolul al XVIII-lea : un snobism de felul aceluia din *Legăturile primejdioase*. Raymond Radiguet, în *Balul contelui d'Orgel*, fusese sedus cu treizeci de ani în urmă, de acea artă a pastișei, de vivacitatea și precizia replicii, considerate drept culme a unei arte psihologice crude și dezinteresate : „Domnul de... bătea totdeauna la ușa soției lui, dar intra fără să aștepte răspunsul.

— Te odihneai ? o întreba.

— Nu, răspundea ea, în inima mea n[illegible] nici oboseală, nici liniște.

La auzul acestor cuvinte, el înțelese că era îndrăgostită, și nu se înșela." [1]

O îndelungată modă a povestirii reci va urma după succesul acestor pastișe, reluate adesea în stilul lor afectat și cuceritor : „Tăcerea pe care Doamna du Pommier o păstra în timp ce se gîndea la lucrurile astea îl mîhni pe soțul ei. I-o reproșă în timp ce treceau în camera alăturată pentru a-și lua cafeaua. Curînd, fiecare se retrase. Cînd Doamna Du Pommier o conduse pe vara sa, îl văzu stînd singur în cealaltă cameră. O sărută distrat pe vara sa și își spuse în gînd : — Trebuie să-l înșel, dacă vreau să-i mai plac." [2]

Această artă oarecum supralicitată va inspira totuși fragilele romane în care se spune *Bună ziua, tristețe* și, după ele, o artă mériméeană unde romanul regăsește, printr-un miracol, un adevăr patetic și dramatic.

* * *

Patetismul ușor al unei vieți frivole, acel patetism aparținînd mai mult „nuvelei" decît romanului, a stat la originea evoluției romanului dezinvolt, evoluție desfășu-

[1] *Ibidem*, p. 66.
[2] Jeannine Worms : *Il ne faut jamais dire fontaine...* Fasquelle, 1956, p. 48.

rată de la picaresc la nostalgie. Parcă din întîmplare cartea unei foarte tinere fete, pe atunci în vîrstă de nici douăzeci de ani, dădea lumii întregi prilejul de a redescoperi sensul povestirii unde totul este net și imperceptibil în același timp. Fiindcă — datorită fineții spontane a unui autor extrem de intuitiv ori unei îndelungi și minuțioase elaborări — *Bună ziua, tristețe* era o povestire ușoară și bine centrată într-o lume literară a romanelor informe și nelucrate, această „nuvelă" extinsă părea să reveleze brusc o artă nouă, o sensibilitate nouă.

O neînsemnată intrigă de „dramă burgheză" îi este suficientă Françoisei Sagan ; dar, mai mult decît intriga, se impune tonul simplu și blazat. O măruntă ființă umană, ascunsă, neliniștită, dar resemnată, își vîră mîinile în apa rece a vieții, fără teama că se va murdări. E un fior ușor dar care înglobează totul : neputința de a trăi, prostia lumii, gustul acrișor al vieții dat de unele peisaje nostalgice : „Cerul era alb deasupra Senei flancate de macarale, ca un copil trist între jucăriile lui." [1]

Acest copil trist se află aci pentru a rezuma o lume, lumea picarescă în care evenimentele vieții umane nu trezesc decît ironia. Numai că ironia era răsunătoare în picarescul realist și postcélinian, insolentă și mai delicată în „romanul-husar", elegantă și reținută în romanul monden care pastișa un imaginar secol al XVIII-lea ; ea se stinge aproape cu totul, la Françoise Sagan, „într-un fel de surîs"...

Nu e importantă tema — totdeauna arbitrară — în aceste romane firave : o tînără și mama ei vitregă *(Bună ziua, tristețe)*, niște pești morți în acvariul parizian *(Într-o lună, într-un an)*, legătura unei tinere cu un cvadragenar *(Un anumit surîs)*. Abuzivă a fost interpretarea dată de marele public, lacom și indiscret, cu ziariștii și reporterii lui, care a vrut să găsească în ele un „document" asupra „tineretului de azi". De fapt, nu e vorba, în această lume mică, limitată, a trîndavilor, pa-

[1] Françoise Sagan : *Un certain sourire*, Julliard, 1956, p. 39.

raziților, intriganților amabili ori ratatilor respectabili, decît de niște teme pe care, în 1956, le-ar fi tratat și Paul Bourget, după ce ar fi învățat să nu mai fie pedant, să nu mai descrie, să sugereze doar.

Dar nu aci stă farmecul acestor cărți mititele, ingenios acidulate, ci în reticența lor. Nu există titlu sfîrșit altfel decît prin cele trei puncte de suspensie pe care editorul a ezitat atîta vreme să le pună după *Vă place Brahms*... Ele definesc arta Françoisei Sagan : într-adevăr, după accesul de brutalitate a unui picaresc pasionat, se trezise dorința de a auzi lucruri spuse încet, mai mult subînțelese, de o voce de adolescentă, într-o povestire scurtă. Miracolul a fost găsirea acestei adolescente, chiar a fetei pe care o așteptam.

* * *

Această artă, ivită la timp anunța intruziunea „nuvelei" in roman : artă a sobrietății, după un secol de frescă realistă, după zece ani de picaresc emfatic. Inspirația ei nu se putea întemeia decît pe dezinvoltura dezabuzată, tristă.

Anglia, care nu cunoscuse de fel dezmățul postcélinian, regăsea aceeași inspirație. Dezinvoltură dezabuzată și mărunt realism ironic există și în romanele lui Henry Green : descrierea prea puțin sprijinită pe temele zilei, inconsistența oamenilor maturi, neliniștea nepăsătoare a tinerilor, ignorarea reciprocă a celor două generații.

Experiența și formația lui Henry Green, burghez care s-a făcut muncitor în uzină, seamănă cu a lui Michel de Saint-Pierre, gentilom care s-a făcut marinar. Măiestria lui Green amintește de Sagan, prin intriga neînsemnată din *Nimic*, de pildă : fiindcă fiul lui Jane și fiica lui John se logodesc, Jane și John se decid încetul cu încetul să se căsătorească și ei. Viața se desfășoară și se exprimă prin dialoguri fără importanță,

printr-o indiferență crispată : „Spre mijlocul săptămînii Philip Weatherby și Mary Pomfret se întîlniră în același bar respectabil din apropiere de Knightsbridge.

— Ar trebui să-i lichidăm pe toți, spuse el cu un aer dezgustat.

— Pe cine, Philip ?

— Toată vechea generație.

— Ușurel ! Eu îl iubesc pe tata.

— Imposibil !

— Ba da, îl iubesc.

— Bine, draga mea, dar sînt niște mizerabili ! N-au găsit altceva mai bun de făcut decît să se bată în două războaie, sînt corupți pînă-n măduva oaselor (...). Am impresia că ne poartă pică.

— Ție și mie îndeosebi ?

— Într-un sens, da. Din cauza egoismului lor murdar nu se gîndesc la nimic și la nimeni decît la ei înșiși.

— Tot aniversarea ta te necăjește ?

— Nu. În orice caz aș fi făcut în așa fel încît s-o evit.

— Atunci ?

Urmă o tăcere lungă.“ [1]

Aproape aceeași atmosferă ca și *Într-o lună, într-un an* : mici drame resemnate, care niciodată nu vor deveni drame, un dialog banal, dezabuzat. Titlul cărții, *Nimic*, e de altfel semnificativ pentru această lume tristă, cu un dram de umor, în care dezabuzarea celor maturi subliniază replierea tinerilor :

„ — E teribil de severă, spune John Pomfret despre fiica lui, ca toți cei din generația ei, de altfel.

— Poate nu e vina lor că sînt așa.

— Poate, dar de ce sînt așa ?

— De frică să nu semene cu părinții lor...“ [2]

[1] Henry Green : *Nothing*, 1950.
[2] *Idem*, p. 19.

De altfel, Joyce Cary atinge aceeaşi temă în *Marele drum*: „Cînd o văd pe Ann, fiica veselului, sclipitorului Edward, trăind ca şi cum n-ar aştepta nimic, am poftă s-o înţep cu nişte ace. Dar ce putem face?"

De la Sagan la Henry Green, trecînd prin *Copiii trişti* de Roger Nimier, un stil de viaţă conştient exasperat şi inconsistent, o existenţă redusă la micile decepţii şi indiferenţe impun romanului o tehnică foarte precisă. Elementul dramatic al intrigii se dizolvă în frivolitatea ei; analiza nu mai poate căuta profunzimea, ea avînd drept obiect nişte oameni atît de evoluaţi, de dezabuzaţi, încît au redevenit — din propria lor voinţă — superficiali. Iscusinţa se vădeşte atunci în notarea eliptică a cuvintelor şi a gesturilor celor mai anoste, cărora chiar această banalitate le conferă un patetic trist: arta romanescă devine un pointillism precis care vrea să circumscrie în treacăt, fără extinderi şi subînţelesuri, vidul insipid al existenţei.

* * *

Extrema „romanului dezinvolt" era atinsă. Insolent şi brutal la origine, devine „trist", elegant, dezabuzat, dobîndind încetul cu încetul, în această seră, nu atît o inspiraţie nouă, cît un nou simţ al pateticului şi, prin epurare, o nouă tehnică a povestirii.

Limitat astfel de chiar intenţiile sale, dominate de un patetism aparent superficial, singurele capabile să exprime o anume reţinere şi sobrietate, el se apropie pentru prima dată de „nuvelă", de acea nuvelă creată de Mérimée. În acelaşi moment (1956—1960) arta cinematografică sprijină evoluţia romanului: *Amanţii* de Louis Malle, *La capătul puterilor* de J.-L. Godard, *Cele patru sute de lovituri* de Truffault se întemeiază pe desfăşurarea patetică, reţinută, abil calculată, a unei *scurte anecdote*.

Cinematografică ori romanescă, arta nu mai constă într-o „documentaţie" abundentă, într-un realism copios,

într-o „descriere“ minuţioasă şi îndelung etalată, într-o dramă tratată potrivit unor reguli. Ea se rezumă acum la regizarea, imperceptibil lirică, a *unui singur moment al vieţii,* foarte scurt. Nu există nimic altceva în filmul *Amanţii* decît un castel, un oaspete întîmplător, adulterul de o noapte şi dezamăgirea matinală. Tot într-o noapte se petrece şi *Vara, la zece şi jumătate seara,* „romanul“ Margueritei Duras. Într-un mic sat pe drumul Madridului, invadat de turiştii în trecere, trei francezi se opresc, seara : un cuplu dezbinat şi dezabuzat însoţit de rivala însăşi. Satul este în plină agitaţie : poliţia spaniolă urmăreşte pe acoperişuri un anume Rodrigo Paestra, care tocmai comisese o crimă pasională. În timpul nopţii, Maria, soţia neglijată, chinuită de insomnie, îl găseşte şi-l adăposteşte pe bărbatul hăituit cu care nu poate schimba nici măcar o frază, încearcă să-l ajute să fugă. În zori el se sinucide ; cei trei francezi pleacă mai departe cu automobilul...

Povestire scurtă şi sugestivă, unde totul e rezumat într-o clipă prelungită. Filmul *Hiroshima dragostea mea,* e, şi el, istoria unei nopţi, unei lungi, hotărîtoare nopţi, după care totul se sfîrşeşte. Pentru amanţii din Hiroshima, ca şi pentru cei ce se întîlnesc în Spania, trecutul şi viitorul se condensează şi se împletesc într-un prezent patetic : „Peste trei ore, în acest anotimp al anului, vor veni cu siguranţă zorile. Rodrigo Paestra, în aceeaşi poză mortuară ca şi atunci cînd ea îl descoperise, aşteaptă să fie omorît în zori.“ [1] Gîndul ne duce la filmul unui precursor, *Noaptea amintirilor (Le jour se lève)* de Carné, sau la nesfîrşita şi fragila durată din admirabilele *Nopţi albe* de Lucchino Visconti.

În *Vioara* de Louise de Vilmorin e de asemenea suficientă o noapte, sau nici măcar o noapte, ci o seară. Doar două personaje, două prenume : Philippe şi Maria. Tînăra canadiană Maria se îndreaptă spre Coasta de Azur

[1] Marguerite Duras : *Dix heures et demie du soir en été,* Gallimard, 1960, p. 63.

unde-l va întîlni pe fratele lui Philippe. Petrece numai cîteva ore la Paris, unde, dintr-o datorie de frate, Philippe o întîmpină. Un restaurant, un mic local de noapte ales la întîmplare, şi doar cinci ore petrecute de doi oameni care nu se cunosc, care se simt oarecum atraşi unul de celălalt, care se simt o clipă vrăjiţi de o muzică banală şi care apoi se despart... Dezamăgiţi ori indiferenţi ?

Romanul este invadat de nuvela patetică. În locul *desfăşurării* unei vieţi în care toate *circumstanţele* sînt îndelung studiate, în locul „biografiei" sociale şi psihologice, noua artă mériméeană preferă ca totul să se condenseze într-o „criză", provocată de o *întîlnire întîmplătoare,* dar reprezentînd momentul crucial al unuia sau a două destine. Participarea „hazardului" îngăduie folosirea unui decor oarecare, evitarea lentelor puneri în cadru. În această „criză", trecutul, biografia anterioară, geneza insăşi a dramei suferă un efect de recul, economisindu-se astfel lungile descrieri. *Conferinţa,* de Raymond Jean, începe printr-o frază simplă, cea mai simplă cu putinţă : „La 16 aprilie 195... Michel Beaujard ajunge în Maroc, unde trebuie să ţină o conferinţă" ; [1] toată cartea nu va fi decît această conferinţă, acest sfîrşit de zi ce trebuie să conţină, simbolic, o aventură, o întreagă lume.

Sensul duratei e modificat ; nu mai „urmărim" o viaţă, episod după episod, într-o povestire lentă unde timpul se scurge, rămînînd totuşi compact, dur, întretăiat de comentarii. Cititorul este plasat într-un *prezent patetic,* etern şi scurt totodată, dens şi efemer, fiindcă e, în realitate, „suspendat". În prezentul acesta se reflectă tot, prin rememorări, prin rapide întoarceri în trecut : o lungă noapte întretăiată de *flash-back*-uri. Nu în aceasta constă oare şi arta lui Vahé Katcha în *Masa fiarelor (Cea de-a opta zi a Domnului,* 1960) ? Şapte convivi sărbătoresc o aniversare într-un apartament camuflat, în tim-

[1] Raymond Jean: *La Conférence,* Albin Michel, 1961, p. 9.

pul ocupației germane ; în urma unui atentat comis pe o stradă învecinată, Gestapoul le cere să desemneze dintre ei doi ostateci ; seara se termină prin trageri la sorți, mărturisiri, procese, acuzații.

Pornind de la aceste premise — concizie patetică unde „prezentul" învăluie și subînțelege trecutul — povestirea mériméeană capătă o forță obsesivă. Ea se întemeiază pe *dramaticul pur* în *Făgăduiala* lui Friedrich Dürrenmatt: semimartorul unei crime, obsedat de această crimă, întinde în van o cursă vinovatului ; condensarea acțiunii, cu caracterul ei halucinant, participă la desfășurarea „vieții în prezent", atît de caracteristică pentru povestirea nouă, strînsă, „cinematografică".

Aceeași este arta romancierilor germani ai „Grupului 47" : drama conștiinței și drama acțiunii. În *Lupul singuratic* de Rudolf Diehl [1], un pilot de război german sabotează un atac împotriva vasului comandat de fratele său, odinioară emigrat în America : acțiune și examen de conștiință se amestecă în scurta criză care constituie substanța cărții. Odiseea a douăzeci și doi de soldați germani în timpul retragerii din Rusia în *Raportul căpitanului Pax* de Joachim Fernau. Doi oameni pe o plută rătăciți în Pacific în *Nimic la orizont* de Walter Jens. Și, fapt foarte ciudat, aceeași temă a naufragiaților apare în Franța trei ani la rînd : în 1960 *Valoarea absolută* de Bernard Avenel, în 1961 *Jurnalul unei ființe omenești* de Robert Quatrepoint, în 1962 *Fariseul* de Pierre Moustiers.

Peste tot se impune concentrarea acțiunii, enigma patetică, peste tot *prezentul* este o judecată asupra *trecutului*. Povestirii desfășurate, unde urmăream episoadele unei aventuri, i se opune condensarea aventurii într-o succintă dramă a conștiinței sau a destinului.

La fel, în *Afacere hazardată* de Heinz Risse : patru marinari naufragiați pe o insulă pustie, dintre care numai trei vor supraviețui. Unde a dispărut al patrulea,

[1] Rudolf Diehl : *Wolf ohne Rudel*, Kiepenheuer, 1959.

căruia unul din tovarăşii săi îi furase identitatea? „Drama poliţistă" capătă forţă în măsura în care e trăită cu un anumit recul: trăită de asasinul uzurpator al identităţii care-şi joacă „ultima carte" într-o afacere hazardată.[1] Vedem aci prin ce anume romanul poliţist, al cărui principiu este acelaşi, anunţa, în literatura populară, noua formă a romanului: un prezent care revelează trecutul, un roman făcut în întregime din *prezent*, „istoria" căpătînd valoare numai prin raportare la prezentul trăit. Procedeul a fost foarte adesea folosit cu succes de Simenon. Îl regăsim şi în *Adevăratul Silvestri* de Mario Soldati: în timpul unei călătorii grăbite, Peyrani o revede pe văduva prietenului său Silvestri şi într-o noapte (din nou tema nopţii cruciale a mărturisirilor şi a marilor hotărîri), descoperă adevărul despre trecut. Punctul de atracţie al acestei teme, pe care Guido Piovene a utilizat-o printre primii în *Milă pentru milă*, e confesiunea nocturnă. Şi cum să nu ne gîndim aci la nesfîrşita noapte din *Hiroshima dragostea mea*, la *Nopţile albe* ale lui Visconti, la *Noaptea* lui Antonioni?

* * *

Condensarea în prezent, durata trăită cu interpolări, marchează neta influenţă a artei cinematografice. Povestirea merimeeană regăseşte astfel principiul „crizei", propriu tragediei.

Tragedia clasică a influenţat romanul. Nu în secolul al XVII-lea, nici chiar în secolul al XVIII-lea, şi nu direct, ci prin influenţa *formaţiei de şcoală* pe care a exercitat-o mai tîrziu, în secolul al XIX-lea şi la începutul secolului XX: acţiune psihologică concepută ca o maşinărie logică, definire a intrigii prin caractere, a caracterelor — prin intrigă şi construirea unei lumi închise. Din păcate, rezultatul a fost Paul Bourget.

[1] Heinz Risse: *Un Coup de dés*, Albin Michel, 1959, p. 224,

Romanul a luat, așadar, de la tragedie numai acest *mecanism* și această *coerență* psihologică, care azi ni se par false, dar nu și *condensarea pateticului,* a duratei. Fiindcă vrea să adauge tragediei o *documentație* socială și istorică, romanul secolului al XIX-lea împrumută de la ea numai verosimilitatea aparentă și îngust logică a unei psihologii pueril raționale. El neglijează tocmai arta „prezentului" și a duratei trăite (punînd între paranteze „trecutul") nu mai puțin specifică tragediei.

Nu e de mirare că o nouă artă scenică, avînd un suport vizual, proprie *pateticului imediat,* cinematograful adică, oferă romanului o nouă șansă de a se elibera de stilul discursiv al povestirii, de povara descrierii și a biografiei, pentru a descoperi că, într-o evocare a vieții umane, cititorul e reținut mai degrabă de o „criză" trăită într-un mod direct decît de o lentă biografie circumstanțială a personajelor romanului...

Romanului transformat în nuvelă, influența cinematografului i-a adăugat o nouă exigență : *prezența.* Prin imaginea prezentă, trăită *în prezent (și nu într-un trecut narativ)* ori prin voce, discurs, monolog, examen de conștiință, „personajul" trebuie să se impună nu ca un om „a cărui istorie e povestită", ci ca un individ *care este prezent în timpul lecturii.*

* * *

Există o tendință literară care face sensibil, în toată puritatea lui, iscusitul amestec dintre prezentul vizual, vocal și trecutul evocat doar printr-un prezent constant. Ea s-a numit „școala vocii". Aci, într-o ficțiune, istorică de cele mai multe ori, un om povestește despre sine și — dacă am vrea să caricaturizăm — se „gargarisește", în prezent, cu amintirile lui, cu examenul lui de conștiință. *Amintirile lui Adrian* de Marguerite Yourcenar sînt monologul lent, jurnalul apocrif, jumătate prezent, jumătate trecut, al unui om care își transpune fără întrerupere experiența în registrul propriei sale voci. In-

flexiunea are însemnătate în acest roman-oratoriu care a redescoperit discursul interior, folosit odinioară de poeţi.

Mai degrabă decît transcrierea stenografică a vieţii, romanul discursului interior constituie o meditaţie şi o imagine exemplară. În loc să ofere, într-o neorînduială picarescă, ridicolul ori tristeţea existenţei, el redevine necesitate de meditaţie, de concentrare, de cucerire a omului de către el însuşi.

Esenţialul acestor cărţi e „tonul“, *canto*-ul intim şi totodată oratoric al omului care-şi regîndeşte viaţa. Nu e vorba de analiză, nici de monolog interior în sensul obişnuit al termenului, ci de un *discurs interior* foarte elaborat, meditat, calm, viu şi semeţ. E tonul „memoriilor de jurnal“, dar mai puţin familiar, ridicat pe o treaptă superioară, ca în acest testament oral al lui Périclès : „O viaţă de om nu se judecă astfel, nici chiar în ultima ei zi. Nu poate fi îmbrăţişată dintr-o singură privire. Mă rătăcesc în propria-mi viaţă. Îmi povestesc, în timpul orelor lungi de insomnie, propria-mi istorie. O înfrumuseţez cu mobiluri, resorturi, conexiuni, cînd de fapt n-au existat decît improvizaţie, fatalitate, coincidenţă. Inventez pentru mine însumi o povestire care ţine în acelaşi timp de legendă, de examenul de conştiinţă şi de cartea cu poveşti.“ [1]

Astfel e deschisă calea romanului „radiofonic“, formă modernă a jurnalului intim : Marguerite Yourcenar, Jacques de Bourbon-Busset, Vintilă Horia, Michel Butor... „Prezenţa“ eroului e asigurată de *vocea* lui, de modulaţia ei, de ritmul confidenţei sau al discursului ; pe acest fond, naraţiunea îşi reia drepturile, desfăşurîndu-se însă într-un prezent continuu. Este procedeul filmului ***Hiroshima dragostea mea.***

* * *

[1] Jacques de Bourbon-Busset : *L'Olympien,* Gallimard, 1960, p. 169.

O altă tehnică cinematografico-romanescă s-ar fi putut crea, nu prin „vocea de fond“, prin investigarea unei conştiinţe, procedeu care — în roman sau în film — poate părea un artificiu, ci prin *succesiunea imaginilor* : o ordine a imaginilor care să nu mai ducă la un şir logic şi discursiv, ci la un şir obsesiv. Şi într-adevăr, atunci cînd întemeietorul „noului roman“, Alain Robbe-Grillet, abordează cinematograful cu filmul *Anul trecut la Marienbad*, această obsesie se impune şi creează „profunzimea“ filmului. Aceeaşi a fost, într-o altă manieră însă, tentativa „impresioniştilor“ englezi în timpul lui K. Mansfield şi al Virginiei Woolf imagistica fiind însă fărîmiţată de romancierii prea atenţi la viaţa *interioară*.

Dimpotrivă, la un Pierre Gascar, de pildă, prezentarea obsedantă şi ilogică a imaginilor este orientată către *lumea exterioară*. *Animalele* şi *Timpul morţilor* evocă în cîteva imagini sesizante un univers posomorît şi dement. Totul e relatat cu răceala minuţioasă a lui Kafka, într-un stil vizual şi ireal totodată. Realitatea este evocată mai mult în nuditatea-i sobră şi crudă decît în mişcarea ei ; pentru a descrie o Spanie copleşită de soare, Gascar foloseşte nu atît sunete şi culori, cît goluri şi pauze : „Un sat fără case, oameni fără privire şi o vară fără sfîrşit, toate concurau spre un fel de eternitate...“ [1] Căci „decupajul“, succesiunea „planurilor“ nu mai ascultă de logica povestirii, ci de forţa obsesivă, de *prezenţa* halucinantă a unei lumi exterioare dense şi în acelaşi timp vide, inumane, crude. Fiecare imagine e un şoc emotiv, insolit, neaşteptat, în timp ce „subiectul“ e „comprimat“ de un fel de obsesie : un cimitir al prizonierilor în *Timpul morţilor*, moartea groaznică a animalelor şi cinismul omenesc în *Animalele*, o carieră de piatră unde oamenii înnebunesc în albul strălucitor al zidurilor din *Sori*. Povestirea devine incantatorie prin limpezimea, prin ciudăţenia ei. *Cisterna (Sori)* e povestirea unui om care a descoperit un izvor în scorbura grotei unde trăieşte, şi

[1] Pierre Gascar: *Soleils*, Gallimard, 1960, p. 10.

care nu destăinuie nimănui descoperirea sa. Atît. Un fapt obsedant, unic, tainic, asemenea unei grote, în masa existenței. Un fel de plăcere subterană...

Cu această tehnică a obsesiei extravertite, nuvela condensată trece de la prezentul cinematografic la insistența neliniștitoare a lui Kafka.

* * *

Oricît de diverse ar fi personajele și temele — un meseriaș spaniol cu porniri anarhice, izolat, trăind în caverne ca troglodiții (*Sori* de Pierre Gascar) ; un tînăr burghez monden, client al localului Maxim's (Louise de Vilmorin) ; niște aviatori rătăciți (*Nimic la orizont* de Walter Jens) ; niște aventurieri din mările australe (*Afacere hazardată* de Heinz Risse) ; un avocat milanez elegant și retoric (Mario Soldati) ; mici burghezi parizieni înfricoșați (Vahé Katcha) ; turiști aproape comici și spanioli tragici (Marguerite Duras) — regăsim în noua estetică a povestirii scurte, vii, cinematografice un numitor comun : evocarea scurtă și sobră, duritatea, claritatea, „prezența" înlocuiesc „narațiunea".

Cu excepția cîtorva texte ale Katherinei Mansfield, cu excepția lui Mérimée, Maupassant, Pirandello, Bilenchi și a cîtorva italieni, „nuvela" nu influențase „romanul". Astăzi însă, datorită cinematografului, această influență are loc.

* * *

Și totuși, în fața acestei povestiri mériméene, dramatice, concise ori obsedante, extrăgîndu-și arta din senzația de *prezent*, „cronica", „fresca", adică realismul imediat, fără condensare artistică, nu și-au pierdut drepturile.

Nuvela patetică este, într-adevăr, o artă a ultracivilizaților. Louise de Vilmorin nu zugrăvește decît mon-

deni. Atunci cînd Pierre Gascar evocă țărani spanioli, o face exclusiv ca *artist*, scoțînd un efect flaubertian.

În afara acestei *arte*, lumea modernă cunoaște un vast cîmp romanesc : interesul *direct* și familiar al romancierului pentru cea mai banală dintre mizeriile umane, redată de el într-un document, nu într-o operă. Sub influența cîtorva romancieri americani care au zugrăvit, în noile tehnici, reversul Statelor Unite ale Americii, spaniolii și italienii au descoperit un neorealism ; același lucru s-a întîmplat și cu romancierii noi ai țărilor noi, adesea slab dezvoltate. Astfel, bătrînul „roman-frescă", social, documentar, realist, reapărea, transformat, pentru a se opune intențiilor mai „estetizante" ale povestirii mériméene.

XVIII

NEOREALISMUL

Neorealismul: un „montaj" al realului. — Originile: Dos Passos, realismul brutal al americanilor. — Renaşterea romanului spaniol după 1950. — Viaţa colectivă: Arturo Barea, Fernández de la Reguera, S. J. Arbó, Camilo José Cela, Rafael Sánchez Ferlosio. — Aspecte pozitive ale violenţei: Jesús Fernández Santos şi setea de viaţă. — Romanul — psihanaliză socială. Verismul italian: Ignazio Silone, Carlo Levi, Elio Vittorini. — Realismul urban: Vasco Pratolini. — Alberto Moravia şi cruzimea psihologică. — Duritate şi sobrietate. — Perspectivele mondiale ale neorealismului. — Spre un naturalism planetar.

În ţările latine, ca în America şi, sporadic, de puţină vreme, în Africa şi Asia, realismul obiectiv se naşte dintr-un fapt nou: pentru prima oară, scriitori foarte intelectualizaţi — cum sînt majoritatea scriitorilor — transcriu existenţa celor umili fără să se „aplece" asupra lor, cum făcea Zola de exemplu. Ei părăsesc „stilul" naratorului burghez: sentimentul de superioritate, privirea aruncată spre public şi veşnica narare a *vieţii unui neliterat de către un literat*, de unde o constantă disproporţie şi un soi de „paternalism" binevoitor în naraţiune — al cărui cel mai elocvent exemplu rămîne Alphonse Daudet. Aci sălăşluia eroarea „realismului" secolului al XIX-lea şi a sechelelor lui: viaţa tinichigiului Coupeau e povestită în stilul intelectualului Zola, viaţa unui ţăran din Sologne — în stilul delicatului Maurice Genevoix. Ceea ce rezulta nu era întotdeauna existenţa trăită de Coupeau, nici viaţa unui solognot, ci mila lui Zola, simţul pitorescului lui M. Genevoix... Romancierul juca într-o oarecare măsură rolul unei doamne

caritabile ori al unui estet în vizită la nişte oameni sărmani.

Erskine Caldwell, Ignazio Silone, Camilo José Cela sau Rafael Sánchez Ferlosio îşi interzic această intervenţie a autorului. Fără să impună cărţii viziunea unui martor cultivat, ei transcriu faptele — uneori neînsemnate — ale vieţii prozaice... Romancierul nu mai e un *povestitor* — care are farmec şi un stil frumos... — ci pur şi simplu un aparat de înregistrare ; arta lui se face simţită în alegerea scenelor, în „montaj". Un bar din Madrid în 1942, cu oameni săraci şi mai puţin săraci, care vorbesc la întîmplare, jignindu-se uneori reciproc : „Un tipograf îmbogăţit, care se numeşte Vega, don Mario de la Vega, fumează un trabuc enorm, un trabuc ca de reclamă. Cel de la masa de alături încearcă să-i intre pe sub piele :

— Bună ţigară mai fumaţi, domnule !

Vega îi răspunde *solemn,* fără să-l privească :

— Da, nu e rea, costă un *duro.*

Celui de la masa de alături, un ins *rahitic şi zîmbitor,* i-ar plăcea să adauge ceva, ca de pildă : «Halal de dumneavoastră !» dar nu îndrăzneşte, căci, *din fericire, se ruşinează la timp.* Se uită la tipograf, zîmbeşte din nou *cu umilinţă* şi continuă :

— Numai un duro ? Pare o ţigară de cel puţin şapte pesetas.

— Aş ! un duro plus treizeci bacşiş. Eu mă învoiesc cu chestia asta.

— Vă dă mîna !

— I-auzi colo ! Nu cred că trebuie să fii numaidecît un Romanones ca să fumezi asemenea havane.

— Un Romanones nu, dar vedeţi dumneavoastră, eu unul nu mi-aş permite şi ca mine, mulţi din cei de aici.

— Vrei să fumezi una ?

— Mă mai întrebaţi !

Vega zîmbeşte, simţind aproape remuşcări pentru cele ce are să spună :

— Păi munceşte şi dumneata cum muncesc eu !

Tipograful dă drumul unui hohot de rîs brutal, nemăsurat. Insului rahitic de la masa vecină îi încremenește zîmbetul pe buze". [1]

Scenă scurtă și patetică, insignifiantă dacă vrei: grosolănia unui meșteșugar-comerciant, la adresa unui șomer, redată într-o viziune directă, fără comentarii; doar cîteva pasaje (pe care le-am subliniat) trădează scriitorul ce nu se poate abține să nu dea explicații. Stilul însă e al cinematografului, unde nu vorbesc decît imaginile și dialogurile; semnificația acestei „secvențe", judecata morală care se poate face asupra ei, reflecțiile pe care le suscită sînt lăsate *în seama cititorului.* Ca și în fața ecranului, unde regizorul alege imaginile precum și textul vorbit de personaje, fără a le *comenta* însă — făcînd abstracție bineînțeles de unele excepții.

Adică exact contrariul romanului din secolul al XVIII-lea și chiar romanului balzacian. Nu există nici un pasaj în *Cleveland* ori în *Manon Lescaut* unde să nu apară autorul ca să accentueze pateticul scenei, analizînd și judecînd reacțiile personajelor lui. Nu există intrigă în *Comedia umană* din care romancierul să nu extragă *el însuși* filozofia socială și morală. Chiar în romanul din 1920, „analiza" continuă să îngăduie romancierului a pătrunde, comenta, explica cele mai tainice gînduri ale eroului său.

Dimpotrivă, realismul obiectiv suprimă orice intervenție. Cititorului îi revine sarcina de a aprecia, de a simți, de a judeca; nu mai există un *raisonneur* al piesei, nici măcar un „scriitor" a cărui frază, al cărui stil să constituie o interpretare a materialului evocat; ca și regizorul în cinematograf, romancierul nu se mai exprimă decît prin alegerea scenelor. Dar nu le mai împrumută *propria lui voce.*

Căci, acum, *vocea* povestitorului — și deci stilul său — dispare din roman. Acesta devine o suită de fapte

[1] Camilo José Cela: *Stupul,* trad. de Ioana Zlotescu-Cioranu, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 28.

obiective alese cu abilitate — ori mai degrabă *decupate* — într-o transcriere neutră a realului: „montaj de actualități".

* * *

Inițiatorii acestei direcții au fost „romancierii americani". S-ar cuveni, fără îndoială, să observăm nuanțele: datorită atenției acordate *conștiinței* și monologului interior, Faulkner, de pildă, este cu totul opus acestei tendințe...

Dar Hemingway, Caldwell, Dos Passos, Dashiell Hammett și foarte deseori Steinbeck adoptaseră — sub influența cinematografului sau precedînd-o? — tehnica realismului obiectiv. La Caldwell nu există decît dialogurile și faptele, actele și gesturile. Romancierii americani „ne oferă nu sentimentele și gîndurile personajelor, ci descrierea obiectivă a actelor lor, stenograma discursurilor lor, într-un cuvînt, procesul verbal al «conduitei» lor în fața unei situații date".[1]

Într-adevăr, în acest roman totul e înfățișat la modul enumerării neutre, al acumulării de fapte, al *registrului* de viață: un prezent cenușiu, adesea vlăguit, obsedant și anost, un catalog al evenimentelor umane, insignifiante în aparență. Este domnia frazei scurte, „propozițiunii independente" juxtapuse altei propozițiuni independente: transcrierea *celei mai elementare conștiințe*, aceea care, fiind refractară „analizei", nu știe să povestească decît spunînd „Am făcut asta... și pe urmă... și pe urmă...". Nu există nici o propoziție subordonată, nu există „gîndire", pitoresc sau comentariu: „Mac se pomeni că e prezentat unei fete brune, cu o față mare, numită Encarnación. (Punct.) Era curățel îmbrăcată și avea un păr negru strălucitor. (Punct.) Fata îi zîmbi. (Punct.) O mîn-

[1] Claude-Edmonde Magny: *L'âge du roman americain*, Éd. du Seuil, 1948, p. 50.

gîie pe obraz. (Punct.) Băură bere la bar şi apoi plecară. (Punct.) Şi Pablo era însoţit de o fată. (Punct.) Ceilalţi rămaseră în local."[1] Nu e posibilă o simplitate mai mare în transcrierea elementară a faptelor, în stil, în banalitatea oamenilor şi a locului. Dar, din această realitate neutră, Dos Passos vrea să facă să se ivească adevărul elementar, fundamental al vieţii colective.

„Romancierii americani" (expresie generică puţin cam abuzivă) îşi aleg în mod deliberat personajele dintre inşii primitivi, a căror conştiinţă reflexivă e foarte limitată. Dacă eroul din *Adio, arme* de Hemingway e capabil să-şi trăiască lăuntric aventurile, cei din *A avea sau a nu avea* nu sînt : conştiinţa reflexivă şi capacitatea lor de analiză interioară nu s-au exersat niciodată ori au fost înecate în whisky. Steinbeck, în *Oameni şi şoareci* şi în *Fructele mîniei,* zugrăveşte — ori mai degrabă evocă — nişte muncitori sezonieri, aşa cum Caldwell, în *Drumul tutunului* sau în *Micul pogon al Domnului,* evocă ţărani săraci şi decăzuţi, alegînd, parcă din plăcere, oameni a căror conştiinţă e dificil de analizat, fiind foarte redusă...

A existat aci, fără-ndoială, snobismul involuntar al „idiotului satului" ; romancierii americani au manifestat faţă de el — din felurite raţiuni legate, desigur, de ei şi de regiunile lor — o anumită afecţiune. Dar chiar prin acest artificiu al subiectului, romanul păşeşte pe o cale nouă : el renunţă la orice formă de analiză, pentru a nu înfăţişa, dintr-un om, decît reacţiile exterioare. Procedeu — vom spune — şi a fost într-adevăr un procedeu, chiar dacă, cu puţină pedanterie am invoca în ajutorul lui, teoriile *behavioriste.* Dar acest procedeu dădea naştere tehnicii reţinerii psihologice şi realismului brutal. Arta care nu înfăţişează decît *gesturile* personajelor şi nimic din gîndurile lor îşi creează, implicit, o „dificultate", dar o dificultate „binecuvîntată", care poate

[1] John Dos Passos: *Paralela 42,* trad. de Radu Lupan, Editura pentru Literatură Universală, în curs de apariţie.

fi la fel de fructuoasă pe cît a fost alexandrinul în poezie. În *Poştaşul sună întotdeauna de două ori* sau în *Străinul*, James M. Cain ori Albert Camus folosesc această constrîngere pentru a traduce sensul fatalităţii...

Pe de altă parte, înlăturarea analizei, obiectivitatea rece, înlăturarea „stilului" romancierului, chiar plăcerea de a zugrăvi dezmoşteniţi, fără a-i trăda printr-o descriere paternalistă, era eficace în crearea noului stil romanesc : ea dădea senzaţia directă a vieţii colectivităţilor umane slab dezvoltate : *tramps* din S.U.A., ţărani din regiunile înapoiate ale Italiei sau Spaniei, metişi şi indieni din Statele Americii latine.

În aceste ţări se va dezvolta realismul obiectiv. În centrul şi în nordul Europei, în Franţa, Anglia, Germania etc., nu mai există indigeni în mizerie ; intelectualii, pe de altă parte, trăiesc în mijlocul unei vieţi literare intense, centralizate, unei literaturi sofisticate. Dar, la naţiunile unde inegalitatea socială e mai accentuată, creaţia literară mai puţin concentrată, nevoia esenţială la mijlocul secolului al XX-lea era un roman cu intenţii generoase, cu un stil rece, puternic prin conţinut, roman în care intelectualul izolat e în contact nemijlocit cu suferinţele şi viaţa oprimată a poporului, dorind să le traducă în deplina lor cruzime : Ciro Alegría şi indienii din Peru, Gabriel Casaccia şi metişii din Paraguay, Ignazio Silone şi ţăranii din sudul Italiei, Jesús Fernández Santos şi ţăranii din Spania, Juan Goytisolo şi micul popor madrilen.

* * *

Nu există nici o măiestrie vizibilă în acel realism spaniol a cărui înflorire are loc după 1950. Doar evocare directă, fără intervenţia autorului, a unei vieţi sociale aspre, dense, înăbuşite. Un sat care se învecinează cu *huerta* valenciană, un grup de oameni redaţi într-o viziune confuză, contrastantă, într-o lumină slabă ; locul

unde se pune la mezat apa rarisimă, dreptul de a utiliza timp de o oră sau două pe săptămînă, pentru a iriga pămîntul, un strîmt canal de irigație :

„O sută de cefe. O sută de capete. O sută de oameni. Toți o sută, asemenea lui : tulburați, neliniștiți, nerăbdători ; supuși licitației. Fiecare vrînd să-l întreacă pe celălalt. Să-l egaleze. Să nu rămînă mai prejos. Îmbrîncindu-se. Socotindu-și în șoaptă suma de bani numărați de-o mie și una de ori înainte de a pleca de-acasă și de a porni care pe drum, care pe potecă sau direct peste deal, pentru a veni aici. Numărîndu-i din nou, cu vîrful degetelor. Trăgînd cu coada ochiului pentru a nu fi văzuți sau surprinși. Vrînd să se încredințeze că le ajung, că vor putea să cumpere apă pentru pămînturile care încep să moară încetul cu încetul. Cu gurile uscate, cu buzele strînse, cu fețele crispate, tremurînd, cu teama, oboseala și furnicătorul minut al așteptării în mîini și în genunchi.

În fața lor estrada, masa, crucifixul și omul.“ [1]

Stilul amintește de ritmul sacadat al lui Malraux, aproape asintactic ; acțiunea e trăită nemijlocit : „Fiecare vrînd să-l întreacă pe celălalt. Îmbrîncindu-se.“ Tema și intenția sînt însă altele. Conștiința neliniștită a protagonistului a dispărut. Neliniștea difuză aparține acum masei umane. Neorealismul spaniol zugrăvește viața colectivă și, mai precis, viața colectivă trăită la un nivel colectiv : evocare directă, fără eleganțe literare, a vieții în stare brută, a vieții micilor sate aride, a țăranilor duri și năpăstuiți din Spania ; sau materialul nou, oferit de populația marilor orașe : mici funcționari, muncitori necalificați, vînzătoare și comisionari.

Noul roman spaniol transcrie acest material, fără a-l înfrumuseța, chiar fără a-l interpreta. Împreună cu o parte a Italiei, Spania e singura țară occidentală unde intelectualii-romancieri aduc în scenă personaje care nu

[1] Castillo Navarro : *Moarte la licitație*, trad. de Daric Novăceanu, Editura pentru Literatură Universală, 1963, p. 13.

sînt intelectuali sau burghezi. Nu e vorba atît despre o literatură de protest social, cît despre un roman care găseşte în „clasele de jos" un material uman mai bogat : un ţăran spaniol, un mărunt funcţionar spaniol sînt într-o mai mare măsură oameni în adevăratul înţeles al cuvîntului decît un burghez, un aristocrat sau un intelectual, care trăiesc într-un univers factice. Trebuie să adăugăm că, dintre ţările occidentale, Spania este cea mai sensibilă la patosul, la drama (umană, adică individuală ori socială, materială ori spirituală) ce constituie destinul propriu oamenilor ; este ţara unde destinul e luat în tragic.

* * *

Înaintea puternicului flux care-i aduce, către 1950, afirmarea, acest realism dur a avut cîţiva precursori. Războiul civil a dus la desprinderea intelectualilor spanioli de filozofia şi estetismul caracteristice generaţiei din 1930 ; primul precursor a fost un transfug al războiului civil, un exilat ; Arturo Barea a scris *Uzina, Strada, Flacăra,* începînd din 1939, mai întîi în Franţa, apoi în Anglia (trilogia a fost publicată în Argentina). Fiu de meşteşugar, Barea este autodidact şi aceste trei romane, gîndite la maturitate şi în timpul exilului, constituie confesiunea unui fiu al poporului : realitatea şi viaţa într-o avalanşă de adevăruri. Stilul lor nu e încă atît de precis, de dur, ca acela al „noii şcoli" ; ele reprezintă însă un document de largă amplitudine romanescă, înflăcărat şi coerent totodată, lipsit de duritatea voită şi reţinută a celor ce-i vor urma. Barea e mai degrabă un strămoş decît un precursor. Alături de el, trebuie să vorbim despre Ricardo Fernández de la Reguera, un scriitor veritabil, ale cărui opere au apărut abia prin 1954, dar a căror inspiraţie datează din timpul războiului civil. Ricardo Fernández de la Reguera a fost înrolat, geografic, în trupele lui Franco. *Povara armelor* este războiul trăit de un combatant anonim, într-un stil realist sever : bru-

talitățile vieții, brutalitatea războiului. Faptele, fapte cotidiene de război, vorbesc prin ele însele, fără nici un comentariu al autorului ; aci apare pentru prima oară obiectivitatea crudă a noii școli despre care vorbim. Ea se manifestă aproape în același timp și la Sebastián Juan Arbó, în *Drumurile nopții :* un roman dur despre țăranii catalani, amestecînd, într-un stil sobru și sec, răutatea oamenilor, mizeria înăbușitoare, adevărul crud al pămîntului secătuit cu acel sens lucrețian, pesimist și delicat, al tristeții, al erorilor și speranțelor umanității, din generație în generație. Tocmai această sete de viață, ascunsă sub brutalitățile vieții, va constitui mai tîrziu fondul „psihologic", foarte discret de altfel, al noului roman spaniol : „Nici oboseala muncii, nici necazurile existenței, nici mizeriile fiecărei clipe nu le puteau înfrîna instinctele." [1] Și totuși Arbó nu are nici astăzi locul ce i se cuvine, de „mare precursor" al noii generații a cărei naștere el a anunțat-o ; a scris prea devreme pentru ca „ai lui" să-l recunoască.

Actul de naștere al înnoirii romanului este *Stupul* de Camilo José Cela, publicat în 1951 la Buenos Aires. C. J. Cela fusese mai înainte un scriitor abil și ambiguu, cunoscut încă din 1942 printr-o altă operă plină de cruzime, dar încă estetizantă, *Familia lui Pascal Duarte. Stupul* joacă rolul de „catalizator" pentru noile tendințe, slujind drept semnal, drept punct de pornire și, uneori, drept model marelui val al reînnoirii. Madridul în 1942, adică într-una dintre perioadele lui cele mai înăbușitoare. Pentru prima oară (cel puțin de la Galdós și Baroja) era înfățișată viața colectivă, plină de suferințe, prăfuită, înflăcărată, banală, a neînsemnaților locuitori ai orașelor, cei care muncesc cum pot, rătăcesc și fac trafic prin cafenele, cei care n-au primit nimic de la societate, nici de la viață, și au totuși dorința arzătoare de-a trăi, dorința nefolosită, vie, constituind, dincolo de descrierea crudă a existențelor mizere (chiar dacă ele sînt

[1] Sebastián Juan Arbó : *Camins de la nit*, 2 vol., 1935.

şi pitoreşti), un discret fond optimist al frescei şi raţiunea ei de a fi. *Stupul* lui Cela folosea stilul obiectiv al romancierilor americani din generaţia precedentă, naraţiunea fără comentarii, numită de un critic francez, doamna C. E. Magny, „ochiul camerei de filmat" : un roman unde autorul nu intervine, unde nu se spune nimic din ceea ce n-ar fi putut fi perceput de obiectivul cinematografic sau înregistrat de un aparat acustic.

Romanul despre care vorbim (publicat în America de Sud de C. J. Cela care trăieşte în Spania) a slujit de model, chiar şi prin abilităţile lui, unei generaţii pe cale de a descoperi acest material (viaţa în stare brută a neprivilegiaţilor) şi, în acelaşi timp, această tehnică (obiectivitatea totală a povestirii). Dintre valorile vieţii spaniole, se mai păstrează doar una : setea de viaţă a poporului incult, care, spre deosebire de alte pături sociale, are o valoare mai mare decît cea care i se recunoaşte.

Noul roman va studia deci viaţa poporului şi insuficienţele ei. *Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio (care debutase cu un roman poetic, *Alfanuí)* aduce în scenă, pe aproape şase sute de pagini, tinerii fără ocupaţie, funcţionari ori muncitori, care se plimbă duminica pe malul rîului Jarama, din apropierea Madridului.

Un naturalism obiectiv, fără comentarii : un roman foarte lung, consacrat în întregime descrierii unui picnic al tinerilor din mahalalele Madridului, lucrători în comerţ sau în uzină. Cîte-o notaţie pitorească relevă banalitatea dialogului care nu e altceva decît stenograma dialogului real, simplu, anost, insipid : „Acolo sus, soarele imbiba arborii cu lumină, străpungîndu-le frunzişul alcătuit din multiple nuanţe de verde. Străvezimea lui metalică tremura în interstiţiile frunzelor (...). Desena cercuri mici, ca nişte monezi de aur, pe spatele lui Alicia şi Mely, pe cămaşa lui Miguel, scînteia în centrul fiecărui cerculeţ al sticlăriei, pe farfuriile de aluminiu, pe tabla gamelelor, pe cratiţa roşie, pe ulciorul cu *sangría*, totul aşezat pe şervetele albe ori colorate cu pătrate albastre, întinse în praf.

— Santos ăsta înghite niște bucăți ! Are unul din accesele alea, individul ! Mamă, ce mai halește !

— Trebuie să ai grijă de tine, scumpule. De altfel nici cu tine nu mi-e rușine.

— Nu sînt nici pe jumătate ca tine. Tu nu te oprești, mergi pînă dai de fund.

— Îți face plăcere să-l privești, spuse Carmen.

— Da ? Ascult-o bine, tu ăla, îți dai seama ? Simte o plăcere să-l vadă mîncînd. Asta da, logodnică, nu ?" [1]

Nu se petrece nimic în tot romanul ; plictis, glume, niţică dragoste și, la sfîrșit, un accident banal, un „accident duminical" ; pateticul rezidă în lipsa de ocupație a acestor tineri, doritori să trăiască, plini de viață, robuști, dar lipsiți de orice ideal (fără să fie conștienți de asta). Nu se poate spune același lucru despre *Jocul mîinilor* de Juan Goytisolo, unde confuzia tinerilor devine mai conștientă, fiind însă studiată într-un mod, poate, cam prea sistematic. Existențe sufocate, aduse la exasperare : de aceea micul oraș e luat deseori drept cadru, cum se întîmplă, de pildă, în *Circul* de Goytisolo ori în *Printre persani* de Carmen Gaite (doamna Ferlosio).

Se cuvine de asemenea amintită cruzimea posomorîtă a „faptului divers" din *Ceilalți* de Luis Romero sau din *Nu era de-ai noștri* de Cadellans (Premiul Nadal, 1958).

Dar acesta e doar aspectul negativ al romanului nou : pruritul stupidității, al violenței ori pur și simplu al plictisului pe care „stadiul înapoiat de dezvoltare" îl naște în oameni. Romancierii spanioli îndrăgesc pînă și violența pentru aspectul ei pozitiv ; deși abătută de la izbucnirile firești, ea alimentează setea de viață a oamenilor. Această sete de viață este cea pe care noua generație o va înfățișa ca pe o forță implicită, ca pe o valoare implicită, în zugrăvirea dură și severă a vieții obișnuite. Și nu numai a vieții obișnuite, ci și a vieții colective în măsura în care setea de viață

[1] Rafael Sánchez Ferlosio : *El Jarama.*

nu mai este aci, ca în romanul tradiţional, privilegiul unui suflet frămîntat, ci clocotul societăţii umane. În aceste romane spaniole nu există, la drept vorbind, nici „eroi", nici personaje în prim plan. Camilo José Cela evocă întreaga societate nevoiaşă a unui oraş, titlul *Stupul* fiind foarte semnificativ. *Circul* lui Goytisolo descrie o zi de sărbătoare, *Jarama* lui Ferlosio — o duminică a mahalalelor, *Azi, 27 octombrie* de Laura Olmo are drept personaj principal un mare imobil. Drama nu se mai petrece într-un individ, ci în vălmăşagul vieţii celor sărmani.

Nu e numai duritate în această apologie ocolită a vitalităţii umane. Se întîmplă ca în locul mîniei ori necazurilor unui adult să apară viziunea ascuţită a copiilor, folosiţi pentru a ivi căldura umană din decrepitudinea vieţii. Aşa procedează Goytisolo în *Doliu în paradis*, unde rectitudinea fiinţei umane se manifestă la copiii sensibilizaţi de mizerie, opuşi adulţilor degeneraţi. Fervoarea copilăriei e utilizată într-o mai mare măsură de către Miguel Delibes *(Fiul meu Sisi, Drumul)*; fără a-l face anost, Delibes transformă copilul în judecătorul — treaz şi resemnat — al unei lumi imperfecte şi i se întîmplă să cadă în sentimentalism. Acelaşi sentimentalism i-l reproşăm uneori Anei María Matute *(Familia Abel, Timpul)*, care scrie poveşti crude şi delicate, perfecte din punct de vedere al construcţiei şi al forţei de emoţionare, lipsite de acea răutate proprie celorlalţi romancieri din generaţia ei.

* * *

De aceea, făcînd bilanţul, nu sentimentul absurdităţii ni se reveleazâ cu osebire. Ci, mai degrabă, apologia omului, apologia surdei, oarbei, mutei încăpăţînări umane : forma elementară, sălbatecă, inconştientă, stîngace, deseori brutală şi grosolană a elanului vital al oamenilor. Drama nu se naşte din absurditatea vieţii, ci din violenţa pe care i-o opune omul. Cel mai net, mai dur, mai

înflăcărat dintre romanele acestea. *Cei mîndri* de Jesús Fernández Santos, prezintă un sat copleșit de soare, de mizerie, de intrigile și ipocrizia măruntelor notabilități. Aci vrea să pătrundă un medic de la oraș, adică un intelectual. El se izbește nu de mizeria însăși, ci de „cei mîndri“ : dezmoștenitii care manifestă, în plină mizerie, o mîndrie brutală, rea, ireductibilă. Această răutate — conchide medicul — este traducerea, sublimarea forțelor obscure ale acestor oameni, transformate, din cauza împrejurărilor nefavorabile manifestării lor firești, în duritate și suspiciune.

Aceste forțe, dacă ar găsi un prilej, ar putea deveni intelectuale, morale, spirituale. Dar viața dură a oamenilor le oprimă, ele neputîndu-se dezvolta. Și atunci se transformă într-un prurit al violenței, al necazului, al răutății uneori. Romancierilor spanioli le place însă această violență pentru aspectul ei pozitiv : deși abătută de la izbucnirile firești, ea alimentează setea de viață a oamenilor. Această dorință arzătoare de a trăi este cea pe care noua generație o va înfățișa ca pe o forță implicită, ca pe o valoare implicită, în zugrăvirea dură și severă a vieții obișnuite. Și nu numai a vieții obișnuite, ci și a vieții colective în măsura în care setea de viață nu mai este aci, ca în romanul tradițional, privilegiul unui suflet frămîntat, ci clocotul societății umane.

Una din temele fundamentale ale romanului spaniol este *sentimentul inutilității* omului. Există un contrast puternic între înăbușirea vieții și setea de viață, contrast pe care-l exprimase romanul „revoltei“. Dar pînă acum Nietzsche, Barrès, Gide, D. H. Lawrence, Camus, de pildă, traduseseră revolta *conștientă* a unui erou care o analizează pe măsură ce o trăiește. Alegînd, asemeni romancierilor americani, eroi nonconștienți, neintelectualizați, cărora nu li se poate aplica artificiul autoanalizei, romancierii spanioli dau o altă rezonanță temei. Atunci cînd Gide se revoltă lucid, problema rămîne de ordin moral și intelectual, întrucîtva teoretic. Atunci cînd Fernández Santos zugrăvește țărani înrăiți de sărăcie, ori Goytisolo — niște adolescenți care comit o crimă stupidă

(Jocul mîinilor) fiindcă nu-și găsesc nici o întrebuințare, e vorba de cu totul altceva : în timp ce Gide știe *de ce* alege o anume atitudine — comentînd din belșug respectiva alegere —, eroii lui Goytisolo sau Fernández Santos nu știu *de ce* sînt stupizi ori plini de cruzime... Problema se amplifică, ajungînd pînă la un fel de „psihanaliză socială". Conflictul dintre dorințele umane și posibilitățile practice de dezvoltare a omului nu mai e localizat la un intelectual care se autoanalizează ; el este studiat la cei care îl trăiesc, fără a fi conștienți de acest lucru.

Romanul realist spaniol oscilează deci între descrierea unei existențe înăbușitoare și evocarea forțelor elementare ale vieții care vor să destrame această atmosferă înăbușitoare. Interesul acestui roman stă deci într-un „conflict" cu atît mai patetic cu cît este redat nu într-o formă intelectuală, ci socială și subconștientă. Acest conflict explică, dacă facem psihanaliză socială, sălbăticia țăranilor lui Sebastián Juan Arbó, Luis Romero, Jesús Fernández Santos ; necazurile, prostia, fanfaronada „flăcăilor de la oraș" la Camilo José Cela, sau la Luis Romero, în *La Noria ;* tineretul delicvent, înfățișat cu cruzime de către Goytisolo în *Jocul miinilor*. Potrivit acelorași intenții acționează și un cineast, Bardem, precursor, înaintaș și model al acestei generații de romancieri. În *Moartea unui ciclist,* în pofida tehnicii învechite, el opunea, pornind de la un fapt divers, versiunea oficială și drama morală. În *Calle mayor* tratează și el conflictul dintre existența înăbușitoare și nevoia inconștientă și disperată de a „evada" : un orășel de provincie, fermecător, pitoresc, mort : cîțiva tineri — victime ale lipsei de rost — care pun la cale o farsă tragică : vor să convingă o „domnișoară" de treizeci de ani, la fel de fără rost, că este iubită de unul dintre ei, care o va lua de nevastă, în realitate nici unul neavînd posibilitatea materială de a întemeia un cămin.

Această viziune crudă, violentă, ultrarealistă traduce punctul de pornire al omului, starea lui originară, conflictul dintre mizerie și înflăcărare. Dacă mizeria — socială sau psihologică — se va atenua, elanul omului se

va putea preciza, se va putea spiritualiza. Meritul romanului spaniol contemporan constă în faptul că, fără idealizări facile, a pus problema umană în cea mai brutală şi mai pură simplitate.

* * *

Aceeaşi a fost, într-un mod mai continuu, şi vocaţia realismului italian. De la *Pîine neagră* de Giovanni Verga (publicat în 1880), la *Pîine şi vin* de Ignazio Silone (1937), şi la *Ciociara* de Moravia (1957), nu există nici o soluţie de continuitate, ci un tip de roman obiectiv, perpetuat — prin *Povestirile* crude ale lui Pirandello — într-un mod continuu, de la „verism“ la „neorealism“, adică de la originea naturalistă pînă la expresiile cele mai moderne. Genul e în acelaşi timp realist, sobru şi patetic ; el trece de la regionalismul ţărănesc la arta cea mai netă, mai seacă, mai nudă, fără a suferi de loc, sau aproape de loc influenţa intelectualismului, a spiritului de analiză psihologică sau a romanului cu rezonanţă socială ori metafizică.

Baza „verismului“ italian — mult anterior influenţei „romanului american“ —, e expresia aproape de loc intelectualizată a unei realităţi nonintelectuale. Deşi e intelectual, romancierul renunţă, în cadrul verismului, a arăta acest lucru altfel decît prin cuvîntul bine găsit, prin sobrietate, prin descrierea exactă ; el refuză subtilităţile spiritului, analiza psihologică, privirea aruncată spre spectator şi chiar ispita întrucîtva şcolărească a pitorescului. Începînd din 1930, Ignazio Silone afirmă în *Fontamara* această artă lipsită de complezenţe. Un sat sărman, descris fără grandilocvenţă : asprimea vieţii, casele prăfuite, mizeria : „Fontamara este, la nordul lacului secat din Fucino, satul cel mai sărac şi mai înapoiat din Marsica. Jur-împrejurul unei bisericuţe şubrezite, se văd, în spatele unei coline pietroase, vreo sută de case, toate cu un singur cat, neregulate, informe, înnegrite de vreme (...) Cele mai multe din vizuinile astea

nu au decît o singură deschizătură care e în același timp ușă, fereastră și horn. Înăuntru — pămînt bătătorit și pereți de piatră — locuiesc, dorm, mănîncă și procreează, toți laolaltă, pe rogojină, bărbați, femei, copii, măgari, porci, capre și găini." [1] E aci o precizie din care lipsește orice fel de trucaj; nimic din răsfăţurile, din interesul pur „literar" pentru „savoarea pămîntului", manifestat de alte forme ale „romanului țărănesc". Un *fapt uman*, prezentat în toată nuditatea lui și studiat ca atare, fără a se urmări „pitorescul". La fel, în 1945, Carlo Levi evoca, în *Cristos s-a oprit la Eboli*, pămînturile pustiite ale Lucaniei, satul cu case albe și șubrezite, zdrobit sub povara rutinei, a administrației și a notabilităților, satul unde „țăranii trăiesc cufundați într-o lume care se desfășoară fără determinări, unde omul nu se deosebește de pămîntul său, de animalele sale, de bolile sale (...); acolo există numai adînca resemnare a unei firi îndurerate." [2]

Țărani săraci pe pămînturi neirigate, lucrători la terasamente, salahori, oameni simpli ale căror necazuri sînt povestite cu un talent simplu, constituie materia principală a verismului rural italian, aproape necunoscută romanului francez. Romancierul poate fi un intelectual, elaborarea unei povestiri comportînd pentru el o activitate intelectuală, dar subiectul povestirii nu e cîtuși de puțin intelectual. Romanul nu ridică o „problemă", el se hrănește din viața cotidiană. Personajele lui sînt cei „simpli": un ucenic (la Valerio Bertini), un lucrător agricol (Beppe Fenoglio, *La Malora)*.

Acești romancieri italieni sînt „regionaliști". Inspirația lor rămîne străină de capitală, universul lor e „un colț al pămîntului": sate aspre din Apenini sau din

[1] Ignazio Silone: *Fontamara*, Rieder, 1934, p. 7.
[2] Carlo Levi: *Cristos s-a oprit la Eboli*, trad. de Mia Constantinescu-Iași, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, p. 81.

Abruzze, orășele din sud, cocioabe din Sicilia și la turinezul Carlo Levi și la sicilianul Elio Vittorini. Lumea rurală închisă și dură, familia sărmană, acesta e cadrul a mai bine de jumătate din aceste povestiri romanești. Viața materială are o importanță simplă și primordială : „Tatăl meu (...) pierduse mult din voința și tenacitatea sa. Noi, fiii, munceam ca și înainte, deși el ne îndruma și ne ajuta mai puțin. Dar, la prînz și la cină, ne găseam tot mai des în fața terciului de porumb și tot mai rar în fața brînzei gustoase. Și, la Crăciun, nu mai vedeam apărînd smochinele sau mandarinele. Mama muncea îndoit la fabricarea brînzei fermentate, dar nu ne lăsa să ne atingem nici măcar de firimiturile de pe marginea hîrdăului. Și cînd a aflat că la Niella *arbarella* se vindea mai scump cu o centimă decît în ținutul nostru, s-a dus s-o vîndă acolo..."[1] Peste astfel de „detalii" romanul francez trece, în general, destul de repede. Ele sînt obsedante în romanul italian, care are miros de brînză și de nucă, și unde alimentația eroului constituie o problemă romanească.

* * *

Și viața urbană trezește adesea interesul pentru cei umili. Acesta e domeniul lui Vasco Pratolini, romancierul ulicioarelor din Florența, al acelor străduțe înguste unde cumetrii încearcă, într-un mod mai mult sau mai puțin cinstit, să cîștige un ban, să găsească o combinație sau să pună la cale o glumă, gavroși toscani, meșteșugari care cîștigă atît cît să trăiască. Mizerie, dragoste, fanfaronadă, simplicitate, o populație cvasimedievală, plină de viață, lipsită de complicații evocă Pratolini în *Prietenii, Cartierul, Cronici populare, Fiicele lui San Frediano*. Și peste toate acestea, o filozofie umilă și senină : „Viața e o celulă destul de ciudată ; cu cît ești mai sărac

[1] Beppe Fenoglio : *La Malora*, Einaudi, p. 22.

cu atît se reduc metrii pătrați pe care-i ai la dispoziție. Important e să ajungi la acel echilibru lăuntric datorită căruia lumea să-ți apară la fel de nemărginită ca și cerul." [1]

Viața urbană burgheză, rafinată, convențională, cu psihologia ei mondenă atît de diferită de cea a oamenilor rudimentari, ocupă aci un loc infinit mai mic decît în romanul francez. Doar Moravia își situează multe din cărțile sale la Roma, el nu zugrăvește însă mediul intelectualizat al Romei — care nici nu există — ci descrie Roma așa cum Quarantotti Gambini descrie un colț al Iliriei. Nu se poate spune nici că are intenția de a „zugrăvi", într-un sens realist ori naturalist, burghezia mijlocie din Roma. Moravia e, pur și simplu, psiholog și moralist și — deși evreu și florentin — a găsit substanță pentru opera sa în plenitudinea frămîntată a vieții din Roma (*Indiferenții, Ambiții înfrînte, Conformistul, Agostino, Nuvele din Roma)*. Roma lui nu are nimic aspru; ea este cadrul, banal și solid, al sensibilităților neliniștite, cu aplecări multiple și contradictorii : „Se înnopta (...) peste fluviul livid, care curgea la picioarele zidurilor de piatră, peste podurile luminate, peste țărmul din față, peste acele imobile perforate de ferestre și, dincolo de ultimul pod, peste cupole, peste turnuri (...). Trecători puțini. Sunetele stridente și nerăbdătoare ale clopotului care chema credincioșii la slujba de seară speriau păsările refugiate sub cornișe (...). Tatăl și cele două fete mergeau pe trotuarul pustiu, de-a lungul grilajelor. Cea mică se lăsa tîrîtă și plîngea. Din cînd în cînd, tatăl o zgîlțîia ca s-o facă să meargă mai repede. Ea plîngea și mai și ; sora mai mare se apleca mereu pentru a o consola. Apucară în sfîrșit pe o stradă laterală și dispărură." [2]

[1] Vasco Pratolini : *Cronica unor bieți îndrăgostiți*, trad., de Tatiana Popescu-Ulmu, Editura pentru Literatură Universală, 1962, p. 35.

[2] Alberto Moravia : *Ambizioni sbagliate,* 1935.

Vieții urbane războiul îi imprimă brusc o notă de răceală și de teroare. În *Oameni sau nu* (1945) de Elio Vittorini, se aud pașii solitari ai oamenilor hăituiți în timpul ocupației Milanoului, drama surdă care-i opune pe oprimați — opresorilor...

Zugrăvirea vieții urbane nu se mulțumește însă cu transcrierea sobră și brutală a faptelor sociologice. Realismul social se transformă în realism psihologic. Desperării „economice" i se adaugă disperarea intimă : condițiilor aspre ale vieții materiale, li se adaugă neputința, agonia, sufocarea psihologică. Toate acestea erau înfățișate în *Rubé* de G. A. Borgese (1921), în *Conștiința lui Zeno* de Italo Svevo (1923) : viața mohorîtă, dramatică, plină de obstacole, neliniștea unei existențe lipsite de semnificație. Explozia se petrece însă o dată cu *Indiferenții* tînărului Moravia (1929), care anunța, cu treizeci de ani mai devreme, cele mai moderne expresii ale cinematografului, cum ar fi, de pildă, *La Dolce vita* de Fellini ori *Noaptea* lui Antonioni : o familie coruptă, exasperare umană ajungînd pînă la isterie, un conflict între egoisme ; mama, fiica, fiul, ticăloși și ridiculi, dar violenți, paroxistici, suferinzi, căutînd zadarnic un adevăr, o personalitate, o certitudine umană. Fiul, Michele, sfîrșește prin a-l îmbrățișa pe seducătorul mamei și surorii lui... Ironia, pesimismul, importanța acordată obsesiilor sexuale nu-l abat pe Moravia de la o obiectivitate aproape posomorîtă, lipsită de poezie, incisivă, insistentă...

„Neorealism psihologic", putem spune, care ne face să ne gîndim la neorealismul elaborat, în aceeași epocă dar într-o manieră anglo-saxonă, de domnisoara Ivy Compton-Burnett. La italieni, noua atmosferă a orasului modern, a burgheziei mici și mijlocii, a determinat apariția romanului psihologic, realist, obsesiv, brutal și puternic, care stă la baza întregii opere a lui Moravia (*Frumoasa din Roma, Conformistul, Agostino* etc.). Romanul acesta traduce instabilitatea psihologică a omului plasat într-o viață ale cărei unice cadre convenționale și morale sînt obișnuința ori fantezia, fiind adesea dezorientat de modificarea nivelului social : *Surorile Mate-*

rassi de Aldo Palazzeschi. *Garoafa roşie* de Elio Vittorini. Şi, la punctul extrem al acestei angoase, individul blocat în propria-i „indiferenţă" şi neputinţă care l-au împins la sinucidere pe Cesare Pavese, autorul *Închisorii*, *Casei de pe colină*. Cît despre romanele raciniene ale lui Guido Piovene, ele sînt făcute exclusiv din torturi morale...

Denunţare şi confesiune, „realismul" italian depăşeşte foarte repede tehnica obiectivă a romanului social, pentru a reveni la exasperarea intimă, la „disperare". De fapt, într-o ţară unde un îngăduitor conformism moral păstrează un rol iritant, „realismul" răspunde unei pătimaşe nevoi de protest.

El se exercită însă în două direcţii : romanul „obiectiv", realist, neoverist, influenţat la a doua generaţie de către americani, romanul care zugrăveşte satele dezmoştenite, ruinate, sau mahalalele imunde, ascunzînd sub obiectivitatea aparentă o încercare de explicare *socială* ; de la *Indiferenţii* lui Moravia la *Milă pentru milă* de Piovene, un cadru uman populat de inşi mai puţini elementari, un roman al exasperării *psihologice şi morale*.

La urma urmelor, cinematograful italian a ilustrat limpede această dublă inspiraţie atunci cînd, pînă către 1954, a folosit-o pe prima *(Mantaua, Hoţii de biciclete* al lui De Sica etc.) şi apoi, de puţină vreme, pe a doua (filmele lui Fellini, Visconti, Antonioni)... Uneori aceste două tendinţe se amestecă : în *Rocco şi fraţii săi*, Visconti a făcut realism *social* studiind problemele sociologice ale unei familii din Sud, ajunsă la Milano şi crud realism *psihologic* şi *moral* studiind inconştienta prietenie incestuoasă dintre doi fraţi duşmani, rivali şi îndrăgostiţi. În felul acesta dualitatea esteticii romaneşti — lume obiectivă şi lume subiectivă — reapare în arta „realistă" a secolului al XX-lea : drama romanescă ori cinematografică e oare o dramă a lumii sau o dramă a conştiinţei ?

* * *

Datorită sobrietății, durității, onestității lui, neorealismul, succesor depărtat și plin de nerv al marilor cicluri naturaliste, are meritul de a pune problemele în termeni adevărați, simpli și preciși... Menirea lui e aceea de a constitui, în al treilea pătrar al veacului al XX-lea, ampla, brutala și veridica formă de expresie a unor arii de civilizație cu o evoluție nu prea îndelungată.

Nu numai Spania și Italia, țări desigur foarte vechi, dar a căror istorie se întrerupe totuși întrucîtva între secolul al XVII-lea și secolul al XIX-lea, dar în special țările noi. Cu Jorge Amado sau Bernardo Verbitsky, neorealismul a cîștigat America latină, iar la națiunile mai recente, cum sînt cele ale Asiei și Africii, el se află în gestație, sub specia vechii „fresce realiste" și a pitorescului complezent.

Europa cultivată va trebui să țină seama de această artă planetară, căci realismul — pitoresc local și „dramă socială" — e singurul care poate vorbi despre o anume viață aspră, străină sofisticărilor literare. În acest stil, Alcides Argüedas, de pildă, evocă indienii din Bolivia *(Rasa de bronz),* Alejo Carpentier descrie Cuba *(Împărăția lumii acesteia* sau *Vînătoare de oameni),* Rómulo Gallegos — viața savanelor venezueliene *(Doña Bárbara),* João Guimarães Rosa explorează, aducînd în scenă ținuturile din centrul Braziliei (*Buriti*), Jorge Icaza evocă Ecuatorul *Copiii soarelui).* De altminteri, raporturile dintre cacici și popor, în *Canaima* de Rómulo Gallegos, amintesc *Fontamara* italianului Silone. Realismul se impune de asemenea atunci cînd Alan Paton se ocupă, în *Plîngi, iubită țară,* de Africa de Sud, cînd Johan Falkberger își consacră *Cea de a patra veghe* vieții unui pastor în Extremul-Nord norvegian, ori atunci cînd Franco Salinas descrie în *Squarcio* viața unui pescar sard... În acest sens, neorealismul ajunge la vechea „frescă", la vechiul „roman de moravuri", cel în care Illyés Gyula a dezvăluit viața din pusta ungară în *Cei din pustă,* Harold Laxness — savoarea și dramele Islandei în *Salka Valka,* Anne de Vries — aspectele

intime ale vieții olandeze în *Hilde*, Panait Istrati — România în *Familia Perlmutter*, sau Ilias Venezis — *Țara lui Eol*. Realismul guvernează și marile fresce ale noii literaturi ruse, ca *Donul liniștit* de Șolohov. Romancierii japonezi aleg de asemenea subiecte foarte realiste : viața stațiunilor termale în *Țara zăpezii* de Yanasuri Kawabata.

Dacă există o artă mondială a romanului, forma sa planetară este, în zilele noastre, realismul sau neorealismul ; adică arta romanului pe care Europa o desăvîrșise prin 1880. Și numai în cinci sau șase țări, optica romanescă a constituit un obiect de cercetare... În ariile noii civilizații, sau în cele recent angajate pe calea unei evoluții rapide, în Asia, în Africa, în America, romanul rămîne *instrumentul de trezire a conștiinței* locale, individuale sau sociale, așa cum a fost el în Europa noastră de acum aproape un veac.

Și totuși, dacă e bine să privim cu atenție marele roman „neonaturalist" pe care îl vor crea popoarele noi, cu o oarecare întîrziere față de preocupările noastre, nu-i mai puțin adevărat că, de la *Graal* la Bernanos și la Malraux, imaginația romanescă occidentală a fost cea care, în primul rînd, a făcut din roman ceea ce este ; formele lui elementare sînt atît de ușor de imitat astăzi !

Pe de altă parte însă, această imaginație a avut destule prilejuri, în decursul a șapte secole, de a se scruta, de a se întreba, de a se nega, de a se contrazice, de a depăși pragul existenței și dificultățile sociale, într-un cuvînt, de a da naștere nu numai tehnicilor frescei sau studiului sociologic, ci și lirismului, romanului mistic sau fantastic. Precum și necunoscutului, misterului, umilinței...

XIX

DINCOLO DE REAL: ROMANUL LIRIC ŞI ALEGORIA

Romanul liric: D'Annunzio, Giono, Pieyre de Mandiargues, D. H. Lawrence. — Spre visul oceanic: R. L. Stevenson, Melville, Edgar Poe, Loys Masson.
Pateticul puritan: Nathaniel Hawthorne, Julien Green. — Un fantastic moral. — Irealismul „negru". — Maurice Blanchot şi straniul. — Samuel Beckett: alegorii metafizice. — Rex Warner, Julien Gracq, Dino Buzzati.
Avatarurile romanului utopic. — Ernst Jünger: un sens ezoteric al lumii. — Mituri şi esenţe. — Romanul simbolic.

Fanatismul „adevărului" şi „realului", descoperite succesiv în secolele XVIII şi XIX, a fixat, de aproape trei sute de ani, imaginaţia europeană asupra cultului realităţii, al transcripţiei, al descrierii. N-ar fi fost oare mai firesc ca aci, la porţile imaginarului, să se desfăşoare entuziasmul, exaltarea, transfigurarea, fantasticul...? „Un roman ar trebui să fie un act divinatoriu prin scormoniri lăuntrice, iar nu prin descrierea minuţioasă a unei partide de crichet pe peluza unui prezbiteriu". [1] Dar romanul se opunea epopeii şi voia să excludă miraculosul; el se ataşa de valorile „burgheze", de „natural", de „documentare", de „sociologie", de „adevăr" şi, în sfîrşit, de „reportaj".

Şi, totuşi, „cît de vană e pictura care stîrneşte admiraţia datorită asemănării cu nişte lucruri ale căror originale nu sînt admirate", spunea Pascal; or, înainte de

[1] Lawrence Durrell: *Clea.*

era burgheză, „romanescul" însemna ceea ce ne „minunează și ne încîntă", nu ceea ce ne povestește un lucru dinainte știut. De altfel, alături de „oamenii așa cum sînt ei", chiar cea mai pură tradiție școlărească lasă loc pentru oamenii „așa cum ar trebui să fie", așa cum ar fi putut fi...

Dincolo de real și de cultul său, povestirea este cuprinsă totuși de o febră care o smulge din banalitate, îi dă un suflu diferit de cel al transcripției abile și fidele. Se va vorbi în acest caz de „romanul liric". În operele lui Giono de dinainte de 1940, de pildă, maiestatea îndrăzneață a imaginilor este suficientă : natura se mărește căpătînd dimensiuni biblice, omul devine actorul unei drame în care statura sa e multiplicată, adevărul romanesc nu mai este cel al analistului inimii omenești, al jurnalistului, al *reporterului,* ci al omului care respiră amplu, conștient de grandoarea vieții cosmice care-l înconjoară : ,,Noaptea sosi într-o mare răbufnire de vînt. Ea nu veni asemeni apei, ca un flux nevăzut printre arbori, ci fu văzută țîșnind dincolo de văile de la răsărit. A înaintat dintr-o dată, mai întîi pînă la marginea fluviului, apoi, în timp ce ziua mai zăbovea un pic peste colinele din partea asta, s-a pregătit, zdrobind răchitele sub marile ei labe negre, tîrîndu-și pîntecul prin noroaie. La prima adiere de vînt, sări. Era, acum, acolo departe, cu răsuflarea-i rece ; aci, totul era alintat de trupul ei plin de stele și de lună." [1]

Să lăsăm lumea și ființele *să cînte*. Prea multă vreme, prea des aservit ,,veridicului", romanul a exclus acest cîntec. Dacă e o „artă", atunci trebuie să fie mai mult decît o înregistrare, decît o cronică. Strămoș îndepărtat al lui Giono din *Fie ca bucuria să-mi dăinuie,* Gabriele D'Annunzio, deși putred de atîta retorică, descrie în *Gioconda* pe cea care „merge cîntînd, fiica liberă a mării ; ea merge, iar pletele-i lucioase, negre ca pana corbului, nesupuse pieptenului, îi năpădesc gîtul de

[1] Jean Giono : *Le Chant du Monde,* Gallimard, 1934, p. 72.

zeiță, fruntea virginală și frumoșii ochi limpezi". Contează prea puțin clișeele acestor fraze risipite în vîntul unei poezii convenționale. Esențialul este ca lenta *respirație* a romanului să se extindă aci în văpăi și în imagini. De la un D'Annunzio învechit în propriile sale tremolouri se trece, în 1956, la un André Pieyre de Mandiargues, ale cărui teme sînt, în *Crinul de mare,* identice celor din *Gioconda ;* numai că sînt mai sobre, fiind scrise într-un stil mai sec. O narațiune mai sinceră, la fel de senzuală și, în general, la obiect : o plajă din Sardinia, o fecioară bogată, independentă, care în mîndria ei se hotărăște să-și ia un amant de ocazie, un tînăr frumos și tăcut, într-un brădet, după ce i-a fixat cu grijă și răceală circumstanțele întîlnirilor. Fără a mai scoate o vorbă, eliberată, ea se scaldă apoi în mare și pleacă a doua zi la Milano și în lume. Te gîndești la îndrăznelile lui David Herbert Lawrence, la neliniștea densă din *Amanți și fii,* la prelunga povestire senzuală, naivă și perversă din *Amantul doamnei Chatterley,* la divagațiile despre Mexic...

Aprinderea simțurilor înalță astfel narațiunea pînă la poem. Numai un cititor incult — cel care nu cunoaște și nu poate citi decît „stilul" vremii sale, atît de efemer totuși — nu-i va găsi în vremea noastră decît pe Giono sau Pieyre de Mandiargues. Am putea însă merge mai departe, pînă la Chateaubriand : voluptățile din *Atala* trezesc lesne zîmbete în zilele noastre, dar altădată au încîntat și pervertit cititori care nu erau cu nimic mai prejos ca noi... Neliniștea lui D'Annunzio, atît de supărătoare datorită stilului său afectat sau datorită fanfaronadelor sale, a reușit să lege într-un fel morbid și senzual, dragostea, moartea, sinuciderea, mireasma florilor ofilite, angoasa metafizică, în acel roman nietzschean, care se cheamă *Triumful morții* și care — lăsînd la o parte clișeele — nu poate fi recitit fără tulburare. La urma urmelor între această carte și un roman de Pieyre de Mandiargues nu-i nici o altă deosebire în afara celei de stil.

Ca și febra dragostei, febra senzuală a lumii face din evocarea romanescă o lume miraculoasă : „Simțeam o disponibilitate fără limite, iar vîntul, ale cărui bătăi îmi fac rău azi, îmi șoptea sfaturi, de pildă, să mă cufund în apa verde, să înot către vizuinele murenelor, să mă arunc sub mărăcinii purpurii și de acolo să mă tîrăsc pînă la bîrlogurile unde *ea* (cine ?) va veni să se întindă alături de mine (nu-ți vine în minte „silfida" lui Chateaubriand ?), într-o cameră vizitată de vulpi, să mă cațăr pe vîrful stîncilor și să privesc soarele în față pînă cînd nu voi mai zări nimic în afară de sîngele meu, clocotind sub văpaia unei arsuri elementare."[1] Dar poate că această plenitudine a simțurilor este o cucerire tîrzie a artei romanești, atîta vreme supusă cenzurii naive care a făcut din roman un gen „burghez" în sensul rău al cuvîntului. În afară de D'Annunzio, de Lawrence, de Giono, de Ramuz, care ajung uneori la un suflu poetic, sau de un Giraudoux mai tainic, există oare multe romane „lirice" ?

* * *

Departe de „realitatea" pedantă, cu psihologia și studiile ei „sociale", există plaje și sori : pentru roman — lumea aventurii în care totul e straniu, în care universul este o enigmă, și nicidecum ambianța meschină a unui mic-burghez. Robert Louis Stevenson își ducea cititorii din secolul trecut către insule : *Insula comorii* nu este numai un roman pentru tineret, ci acea însorire și legendă. Și totuși dimensiunea miraculosului sau a care visează.

Paradis inaccesibil al insulelor, mit străvechi al oceanului, în care romanul liric devine roman mistic și legendă. Și totuși dimensiunea miraculosului sau a fantasticului se obține prin sugestie, fără ca intriga să iasă din veridicul realist. Întreaga epopee a lui *Moby*

[1] André Pieyre de Mandiargues : *Le Feu de braise,* Grasset, 1959, p. 32.

Dick se poate rezuma la o campanie de vînătoare de balene. Și numai datorită îndîrjirii mistice a căpitanului Ahab, datorită seminebuniei care îl împinge în urmărirea balenei albe, Melville modifică coordonatele realității pînă la a da impresia unei obsesii și chiar a unui supranatural.

Același lucru se întîmplă, în 1956, în romanul atît de melvillian al lui Loys Masson, *Broaștele țestoase:* un echipaj alcătuit din aventurieri, mirajul stevensonian al unei comori, o corabie încărcată cu gigantice broaște țestoase și, pe deasupra, obsesia ciumei aduse la bord... Nimic care să nu facă parte din realitate și totuși ansamblul se organizează ca o aventură în afara lumii, ca un coșmar livid sub soarele tropicelor. Este aci o întreagă artă poetică a romanului, întemeiată pe temele straniului și obsesiei, care creează un fantastic fără intervenția fantasticului... De altfel, una din cărțile cele mai reușite ale acestui gen — gen care în repetate rînduri a ales mările australe drept decor — *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* de Edgar Poe, nu recurge la supranatural decît în ultimele pagini ; dar, pornind de la o îmbarcare clandestină, o revoltă, un seminaufragiu, adică de la evenimente reale, Poe creează o impresie obsedantă de ireal și de vrajă.

Mările Sudului, navigația transformată într-un voiaj de coșmar sau miraculos și impresia constantă a unui mister ce stă în spatele aventurilor și decorurilor, iată un fel de vis-tip al romanului poetic, influențat fără îndoială de *Romanța bătrînului marinar* de Coleridge. Îmbibat de lirism, extins datorită exotismului sau legendei, „realul" se destramă îngăduind să i se vadă țesătura sau, în spatele acesteia, o lume bogată și confuză.

Nu este vorba, întotdeauna, de o lume miraculoasă. În spatele pînzei pictate a realismului comun, scriitorii care au încercat s-o destrame au zărit monștri sau, mai simplu, propriile lor spaime.

* * *

Dar lirismul și tragedia sînt reașezate, la Nathaniel Hawthorne și în romanul „puritan“, în fundul sufletului omenesc. Ia naștere astfel un alt fel de „irealism“ mai mult tragic decît liric, făcut mai curînd din terori morale decît din exaltarea lumii : este proba *negativă* a romanului „liric“. Pentru Melville și pentru Hawthorne, „realul“, așa cum îl înțelegem noi, nu există ; el reprezintă lumea răului, a incestului în *Pierre sau ambiguitățile* de Melville, a adulterului în *Litera stacojie* de Hawthorne. Viața omenească nu se reduce la o serie de fapte pozitive mai mult sau mai puțin interesante sau mizere, care să slujească zugrăvirii unui caracter sau unei societăți ; viața omenească este un coșmar în care un suflet stă prins în capcană. În locul descrierii realiste, sentimentul blestemului ; în locul „picturii“ sociale sau psihologice, o lume halucinantă, deși reală : o lume care nu poate căpăta un sens pozitiv și uman, deoarece omul o interpretează în termenii vieții morale și vieții supranaturale, o umple cu noțiunile de greșeală, remușcare, destin, predestinare.

Și totuși, nici un eveniment supranatural în *Litera stacojie,* nici o intervenție a puterilor nonumane. E creată însă atmosfera — o atmosferă de care, de altfel, Hawthorne voia să se detașeze —, universul înăbușitor al societății puritane a Americii de la începutul secolului al XIX-lea, o societate în care femeia adulteră, Hester Prynne, e condamnată să poarte o literă stacojie, un „A“ care-i pecetluiește infamia... O intrigă aproape „polițistă“ : complicele ei este, fără ca cineva s-o știe, chiar pastorul. O temă de răzbunare psihologică : bărbatul lui Hester desfășoară un joc diabolic alimentîndu-le celor doi vinovați sentimente de remușcare și de rușine, împingîndu-i pînă aproape de nebunie.

Cu o sută de ani mai tîrziu, provenit din aceeași societate, Julien Green are aceiași simț al tragediei surde în care lumea își pierde realitatea : „Adrienne nu răspunse. I se părea că în această odaie pe care o cunoștea atît de bine, se furișa ceva necunoscut. Avea

loc o schimbare indefinisabilă; era o impresie analogă celei pe care o poţi încerca în vis, unde anumite locuri pe care ştii prea bine că nu le-ai văzut niciodată ţi se par familiare (...). Nu aspectul cunoscut al lucrurilor o uluia, ci caracterul lor straniu şi îndepărtat." [1] Ca şi la Hawthorne, vinovăţia şi misterul fiinţei umane fac ca lumea din juru-i să fie fantomatică, silind-o să trăiască o aventură care *nu mai este* realitatea familiară şi observabilă.

„Culpabilitatea" — inconştientă uneori — guvernează şi modifică această viziune a lumii. Chiar eliberată de orice spaimă religioasă şi de orice obsesie a păcatului, ea scaldă încă, în 1960, romanul *John Perkins* de Henri Thomas: un menaj morbid între două fiinţe hipersensibile care, deşi bîntuite de impulsuri nesăbuite, sfîrşesc la modul cel mai sordid. În acest roman „puritan", domină rezonanţa surdă, în fundul sufletului omenesc, a sentimentului *predestinării*. Tragedie antică amestecată cu fatalitate luterană, eroul este *sortit*, iar viaţa nu face altceva decît să-i dezvăluie propria lui damnaţiune. Totul este trăit şi simţit atunci *în interiorul terorii subiective*. Chiar lumea exterioară, în loc de a exista în sine însăşi sau în chip de cadru al unei acţiuni angajate de o *libertate*, se reduce la decorul ireal al unei drame dinainte jucate. Supus în întregime angoasei eroului, romanul refuză „realitatea", vibraţia sa devenind asemeni vibraţiei coşmarului, prezenţa sa asemeni halucinaţiei cotidiene.

Fantasmele unui om copleşit de spaime religioase sau morale, dospind „complexe" exasperate, joc al pasiunilor inhibate şi devenite maligne, aşa va spune un spirit pozitiv şi raţionalist. Într-adevăr, romanul angoasei puritane poate fi explicat printr-un fel de înăbuşire a omului într-o anume societate istorică şi morală; Hawthorne descindea din judecătorii care au organizat ancheta în procesul vrăjitoarelor din Salem. Şi totuşi,

[1] Julien Green: *Adrienne Mesurat*, Plon, 1927, p. 58.

romanul obsesiei tragice și morale pare o formă mai extinsă a conștiinței romanești. Nu este el apropiat și de romanul dostoievskian, nu-l regăsim oare, sub o altă formă, în pasionantele cărți ale lui Mauriac, ori la Kleist, la Kafka, la Julien Gracq, la Maurice Blanchot? Adică, în ultimă instanță, avînd surse religioase și morale care aparțin tot atît de bine puritanismului, creștinismului ortodox sau nihilismului, catolicismului, neliniștii evreiești, romantismului german, teozofic și franc-mason sau, mai simplu, ateismului?

Acest „irealism negru" în care aventura umană se îndepărtează de familiaritatea realului pentru a deveni o tragedie indescifrabilă exprimată de episoade sordide nu este decît romanul în care observația superficială a lumii cedează în fața angoasei povestitorului: o formă — pe lîngă atîtea altele — a ***primatului subiectivului*** datorită căreia un roman-poem, un roman-cînt, un roman-strigăt încearcă să se impună în interiorul romanului tradițional consacrat narațiunii sau inventarului obiectiv. Irealitatea provine din faptul că evenimentele obiective sînt lipsite de sensul lor *obișnuit*, de sensul pe care li-l împrumuta liniștitorul roman realist, care descrie totul „în maniera fiecăruia"; în loc de a căpăta o valoare pitorească și exterioară, tot ceea ce se întîmplă este resimțit ca un șoc emotiv sau ca o parolă a destinului în *sufletul* eroului. Totul se ivește atunci prin ceața aceea angoasată pe care o reprezintă o conștiință introvertită, asupra propriilor sale probleme morale și metafizice. Romanul plutește într-o pîclă stăruitoare și ușoară, în care amănuntul insolit devine halucinant, în care ansamblul nu mai este perceput ca ansamblu, nu mai este raționalizat și familiarizat. Impresia de viziune fantomatică și de viziune precisă, amestecate la un loc precum în cărțile lui Dominique Rolin: nimic altceva în *Mlaștinile* decît o familie, tatăl taciturn și autoritar, mama mută și suferindă, copiii sălbatici, exasperați, izolați. Totul este real și ireal, în același timp, între domnul și doamna Tord, fiica lor Ludegarde, ceilalți copii, nici un eveniment nu este fantastic, dar

totul are o rezonanță stranie deoarece autorul *refuză*, pur și simplu, o viziune familiară și obiectivă a lucrurilor, lăsîndu-le acel nimb de irealitate pe care-l au în străfundurile conștiinței care visează sau care suferă.

Peste mai bine de douăzeci de ani după *Mlaștinile*, această senzație dureroasă și stranie a existenței apărea în romanele și povestirile lui J.-M. G. Le Clézio : *Procesul-verbal* și *Febra*. Universul romanesc al acestui tînăr autor, descoperit pe neașteptate în 1964, nu e altul decît lumea hipersensibililor, sortiți vagabondajului. suferinței, neînțelegerilor, și povestind cu fervoare și grație mizeriile condiției umane. cu detaliile lor proustiene, dar învăluite într-o ceață colorată, caracteristică stilului lui Le Clézio. Semnificativă e înrudirea dintre prima carte a lui Dominique Rolin din 1943 și prima carte a lui Le Clézio din 1964. Ea arată că romanul intim, interior, sincer, în loc să fie, ca altădată, frecventat de confidență, este locuit de neliniște și de senzația de ciudat.

* * *

Există ceva ireal în această senzație a celui mai apropiat real. Povestirile lui Maurice Blanchot. *Pedeapsa cu moartea, Thomas neștiutul, Prea-Înaltul*, îți dau senzația că privești un „negativ" fotografic. Tot ce este de obicei inteligibil devine aci absurd și viceversa, de unde o viziune nu numai inversată, ci radical schimbată, în măsura în care valorile clarobscurului nu sînt aci interpretabile. Irealism cvasimetafizic unde esențial este ca realitatea să fie *nefamiliară* pentru a-i dezvălui cititorului nerealitatea fundamentală. Totul este trăit cu luciditate, ca la Kafka, dar totul contribuie la crearea unei impresii de straniu : aceea a omului care pătrunde într-o odaie goală, ca într-o capcană : „aș putea spune chiar că, deși eram oarecum dezorientat în această odaie, dezorientarea avea firescul unei vizite oarecare la o persoană oarecare, într-una din miile de odăi în care aș

fi putut intra. Singurul vestigiu de anomalie, faptul că nu exista sau nu vedeam pe nimeni, nu altera cu nimic acest firesc. După cît știu găseam situația perfectă, nu doream să văd ușa deschizîndu-se și intrînd locatarul sau locatara care locuiau aci în mod normal. Ca să fiu sincer, nici nu mă gîndeam că cineva ar putea să locuiască în acea cameră și nici într-o altă cameră din lume, dacă ar exista cumva, fapt care nici el nu-mi venea în minte. Cred că, în acea clipă, pentru mine lumea era în întregime reprezentată de această încăpere cu pat în mijloc, cu fotoliu și alte piese. Într-adevăr, de unde ar fi putut veni cineva? Ar fi fost o nebunie să speri că zidurile vor dispărea. De altfel, nu aveam senzația de vid."[1] Romanul refuză aci gustul acela de realitate familiară care era al lui, pentru a ne plasa într-un univers al obsesiei, al ignoranței, al neliniștii.

Formă nouă a ceea ce a încercat în secolul precedent romanul „fantastic", dar cu o logică mai puerilă, în timp ce Maurice Blanchot alege în mod deliberat antilogicul, așa cum face și Samuel Beckett, la care narațiunea neagră și ilogică capătă un sens aproape simbolic, *Molloy, Malone moare, Cum este* n-au niciodată drept erou, ca și *Metamorfoza* lui Kafka, decît ființe informe, într-o existență incoloră și nedefinită dominată de o imagine pesimistă a condiției umane.

Povestirea cedează atunci în întregime locul unei opere lipsite de formă definită, ca la Samuel Beckett, scrisă deseori în versete: nici roman, nici poem, ci o viziune care se complace în a nu fi o viziune a bunului-simț, o viziune nesigură, angoasată, lirică, deznădăjduită, care nu aparține nici unui „gen" literar, care exprimă doar, într-o dezordine elementară, haosul metafizic al omului.

[1] Maurice Blanchot: *Au moment voulu*, Gallimard, 1951, pp. 18—19.

„Și astfel în noroiul negru pe burtă în linie dreaptă puțin mai mult sau mai puțin de două sute trei sute kilometri fie în opt mii de ani dacă nu m-aș fi oprit turul pămîntului adică echivalentul (...) A rămîne mereu în același loc n-am avut niciodată altă ambiție cu mica mea greutate inertă în această călduță mîzgă să-mi sap vizuina și să nu mai mișc acest vis străvechi care revine îl văd acum că este și va mai fi mult timp încep să știu cît face cît făcea..."

De-a lungul unor monotone versete fără punctuație, într-un monolog disperat care se tot rotește în jurul lui însuși se aude vocea unui om care trăiește în întunecime și în noroi. Încetul cu încetul se va înțelege că de ani îndelungați el se tîrăște pe un teren mocirlos, fără orizont, în întunecime, trăgînd după el un sac străvechi plin cu cutii de conserve și o cheie pentru a le deschide. Nimic altceva în viața lui decît întîlnirea unui alt om, Pim, care vreme de cîteva luni (sau cîțiva ani) s-a bălăcit în noroi și el, alături. Căldura șoldului unui ins supus aceleiași condiții a fost de ajuns ca această viață larvară să se împartă în trei etape : înainte de Pim, în timpul lui Pim, după Pim. Nici o concluzie : această ființă vegetativă înțelege, spre sfîrșit, doar faptul că e numărul 777.777 dintr-un șir de ființe tîrîtoare, ca o procesiune de omizi... Și mai înțelege că va muri...

„Să-l blestemi pe Dumnezeu nici un sunet să notezi ora în minte și să aștepți amiaza miezul nopții să-l blestemi pe Dumnezeu sau să-l binecuvîntezi..." Parc-ai citi din Biblie : „Măruntaiele mele fierb în mine și n-au odihnă. Mohorît îmi îndrept pașii în afară de lumina soarelui... Am ajuns frate cu șacalii..."[1] Ființa vermiformă, lirică, deznădăjduită și răbdătoare din *Cum este* amintește vădit și foarte îndeaproape pe Iov deasupra maldărului său de gunoi. Înțelegem astfel lunga lamentare, acea lume informă în tenebre, unde, singur, un

[1] ***Biblia, Cartea lui Iov,*** **XXX, 27—28, trad. de Vasile Radu și Gala Galaction, Fundația pentru Literatură și Artă, 1938.**

om se tîrăşte prin mocirlă. Alegorie obsedantă şi monotonă a condiţiei umane, într-un lung poem cu rezonanţă metafizică şi familiară în acelaşi timp. Ca în Iov: versetul e mai sever aci datorită absenţei punctuaţiei. Ca şi în *Cîntecele lui Maldoror*, izbucnirea şi forfota imaginilor. Numai că aci este o forfotă posomorîtă: în timp ce angoasa lui Maldoror era ardoare şi nebunie supraomenească, Beckett evocă o sub-umanitate: un simbol al omului, ales din sub-uman, existenţa redusă la un lung suspin în întuneric, expresie a deznădejdii noastre...

*

Sub influenţa difuză a lui Kafka, romanul liric şi „irealist" evoluează, cam pe la mijlocul secolului al XX-lea, către o imagine alegorică, voit indescifrabilă. Alegorie care, la Beckett, face apel la sordid, la morbid; sau, dimpotrivă, la un fel de duritate de gheaţă în *Aerodromul* de Rex Warner, *Deşertul Tătarilor* de Dino Buzzati, *Heliopolis* de Ernst Jünger, *Malul Sirtelor* de Julien Gracq.

Ofiţerii şi soldaţii unei garnizoane, aflate la o frontieră pe care inamicul n-o atacă niciodată, prizonieri ai propriei lor aşteptări, trăind într-o situaţie absurdă care multiplică în jurul lor mirajele: aceştia sînt eroii lui Buzzati, atît de apropiaţi de cei ai lui Gracq. Prezenţa locurilor, plictiseala munţilor sau cîmpiilor, acest soi de pălăvrăgeală precisă care este viaţa redusă la o alarmă inutilă, totul reprezintă simbolul limpede al existenţei „mobilizaţilor" născut, fără îndoială, în această generaţie a anilor de război sau de prerăzboi; în acelaşi timp însă, un simbol al omului „mobilizat" la frontierele straniului, ale destinului, şi care nu primeşte niciodată vizita straniului, asaltul destinului, care trebuie să afle în ultimă instanţă straniul în el însuşi, în propria sa tensiune, în propria sa aşteptare...

Aşa se născu, în posteritatea lui Kafka, un mit colectiv, aproape simultan la scriitori de naţiuni atît de diferite. Mit rece, deoarece e întotdeauna întemeiat pe un fel de legiune : aviatorii lui Rex Warner, pădurarii din *Bàrnabo omul munţilor* de Buzzati, sentinelele din *Malul Sirtelor*. Imaginea unei societăţi umane fictive, neliniştitoare, se suprapune mitului singurătăţii individuale. Alegoria kafkiană primeşte moştenirea Utopiei.

* * *

Dar Utopia şi-a schimbat chipul de la *Noua Atlantidă* de Francis Bacon în 1621, sau de la alegoriile lui Bunyan în *Călătoria pelerinului*. Utopia a fost vreme îndelungată o povestire filozofică : o imagine exterioară, cam rece, a unei societăţi imaginare. Ea slujea fie criticării, prin opoziţie, a societăţii existente, ca în *Călătoriile lui Gulliver* de Swift, amuzante dar împănate cu tot felul de aluzii contemporane, fie propunerii unui ideal ca în *Călătorie în Icaria* de Cabet. Descripţie amănunţită a unei societăţi fictive care posedă alte calităţi şi alte defecte decît a noastră, în *Erewhon* de Samuel Butler sau în anticipaţiile lui Wells. Simplu joc intelectual în care, după *Republica* lui Platon, romanul este ***utilizat drept mijloc*** şi nu serveşte decît expunerii teoriilor. Singura plăcere romanescă este cea a depeizării imaginaţiei ; ea ascunde însă „lecţia", „morala", „teza" unei opere fără căldură, pamflet deghizat sau predică romanţată. Mai mult decît episoadele emoţionante, adevărul omenesc sau vîrtejul imaginaţiei, ***ideile*** elementare sînt cele care alcătuiesc *Cea mai bună dintre lumi* de Aldous Huxley sau *1984* de George Orwell ; anticipări, imagini pur intelectuale ale unei societăţi viitoare.

Puţin îi pasă artei romaneşti că semnificaţia Utopiei s-a răsturnat : din secolul al XVII-lea pînă la începutul secolului al XIX-lea ea a evocat o societate viitoare *ideală;* de la Wells la Huxley şi la Orwell ea face din lumea viitoare o lume a terorii sau o lume sterilă... În ambele

cazuri Utopia rămîne un roman cu teză. În afara ideilor — care nu sînt de domeniul romanului, și care rămîn, de altfel, destul de elementare în măsura în care, ca orice formă artistică, romanul nu este făcut pentru filozofia socială — totul pare încă de la început fabricat din cartonul care va alcătui decorurile filmelor de anticipație. Există doar un farmec de „jurnal de călătorie" la Swift, spumos și naiv, în spiritul secolului al XVIII-lea și, cîteodată, un anume geniu al manipulării visului științific la Wells.

La mijlocul secolului al XX-lea abia, Utopia, prea simplistă, se contopește cu Alegoria neliniștitoare și metaforică.

Exemplu tipic de roman alegoric învecinat cu Utopia, *Pe falezele de marmoră* de Ernst Jünger este o poveste nedefinită, cu țări imaginare, cu soldați-călugări ai spiritului, un fel de cavaleri teutoni ai artei și filozofiei. În decorul ireal și sever, precis și legendar, al unei lumi cavalerești și colorate, Ernst Jünger construiește visul unei mînăstiri aristocratice și virile. Eroii săi trăiesc într-un fel de batalioane sacre, al căror scop nu este nici războiul, nici religia, ci arta unei vieți superioare, între acțiune și înaltele taine ale spiritului : „Pe lîngă alte scopuri, Mauritanii voiau să trateze problemele acestei lumi la modul artistic. Ei pretindeau ca puterea să fie folosită asemeni zeilor, de altfel școlile lor pregăteau pentru viață spirite limpezi, libere și constant redutabile." [1]

Alegoria este aci construcția unei lumi. Gustul pictural al peisajelor este amestecat cu mitologia foarte personală a unui estet rafinat. Se apelează de asemenea la alexandrinism, la Evul Mediu timpuriu, la imaginile germanice ale unei Italii înstărite, la simbolurile alchimice sau zoroastrice. Înțeleptul mistic poartă numele de Ni-

[1] Ernst Jünger : *Auf den Marmorklippen,* 1939.

gromontanus, amicul cel drag, Fortunio sau fratele Otto, iar crudul mînuitor al popoarelor e Marele Pădurar. Țările imaginare se numesc Marina, Alta-Plana, Castelele, Hesperidele. Și, la fel ca *Pe falezele de marmoră*, *Heliopolis* este aventura simbolică trăită lent de către un fel de cavaler-călugăr al spiritului. Vis trufaș, născut din amestecul dintre orgoliu și idealismul filozofic, vis al „societății secrete", al ordinii misterioase și mistice, din care Raymond Abellio oferă o imagine mai puțin estetizantă și mai violentă în *Fericiți cei pașnici* sau în *Ochii lui Ezechiel sînt deschiși*.

Misterul romanesc nu mai rezidă doar în depeizarea într-o țară imaginară, ci, ceea ce e esențial, în sugerarea unui *sens ezoteric al vieții*. În secreta lor confrerie, cavalerii-poeți ai lui Jünger cultivă o alchimie a contemplației și a acțiunii, ca niște suprarealiști aristocrați : „Ne place de asemenea să creăm imagini pe care le numim modele. Erau trei sau patru fraze scrise pe o mică foaie într-un metru scurt. Trebuia să găsești în fiecare din ele un fragment al mozaicului lumii, așa cum se montează nestematele într-un metal." [1]

Alegoria și Utopia renunță astfel la simbolismul lor naiv pentru a deveni o căutare secretă a unei înțelepciuni eroice, a unui estetism, a unei arte a vieții, căci finalitatea eroilor spartani ai lui Jünger rămîne cea a unor diletanți : „Fiecare lucru încîntător este un dar al hazardului, cele mai bune lucruri din viață sînt gratuite." [2]

Arta romanescă este în acest caz arta meditației aristocratice : sub aparența unei povești mistice și severe, rezervate, semețe, se sugerează un fel de valoare ezoterică a actelor și evenimentelor. Astfel, într-o artă, în același timp cerebrală și senzuală, într-un alexandrinism tragic, se exprimă visul germanic al idealismului filozofic, al unei vieți „esențiale" care ar putea fi realizat printr-o

[1] *Ibid.*, p. 37.
[2] *Ibid.*, p. 31

dublă asceză, a acţiunii şi a contemplării estetice. Un vis limitat deseori la o mică societate ce dispreţuieşte oamenii, vis aristocratic, exprimat uneori în termeni mai largi. În *Jocul perlelor de sticlă* de Hermann Hesse este pusă în joc întreaga societate : o lume imaginară, un univers utopic în care viaţa socială ca şi cea individuală se dezvoltă urmînd o artă platoniciană sau pitagoreică, matematică şi muzicală în acelaşi timp. Raportul misterios între Esenţe şi lumea existenţei, între Idei şi aparenţa vieţii, foloseşte la fel de bine simbolul, alegoria, utopia în *Oraşul de dincolo de fluviu* de Hermann Kasack sau, în Franţa, în romanele irealiste şi violente, ceaţă iradiată de lumină, ale lui Marcel Schneider. *Cele două oglinzi, Prima insulă* sînt în acelaşi timp legende şi confesiuni nervaliene. Eroul romanesc se mişcă într-o lume strălucitoare şi plină de nelinişte care este traducerea alegorică a viselor şi a pasiunilor sale.

Aci, în acest roman irealist al secolului al XX-lea, utopia încetează a mai fi tratată pentru ea însăşi sub o formă didactică întrucîtva simplistă ; ea este utilizată drept pretext de meditaţie, de visare, de evocare a Esenţelor care se ascund în spatele lucrurilor. Ea îşi găseşte farmecul în depeizare, iar decorul pitoresc, psihologic şi moral din *Utopia* de Stefan Andres se întemeiază pe mitul mediteranean : aşa precum Jünger exprima o înţelepciune ezoterică prin imaginea „cavalerilor teutoni ai artei de a trăi“. Stefan Andres creează o alchimie a artei de a trăi pornind de la sensul concret al existenţei, leneş, pasionat, uneori ascetic, al popoarelor mediteraneene. Nu este oare aci, în ciuda tonului mai realist, mitul moral al lui Nikos Kazantzakis, absenţa utopiei din *Hristos răstignit a doua oară* sau din *Alexis Zorba ?*

In toate cazurile, depeizarea utopică serveşte pentru a crea cititorului impresia că viaţa poate avea un sens secret şi că un anume univers imaginar, ori mai mult sau mai puţin real, posedă acest secret. Se impune astfel, de cele mai multe ori, tema societăţii secrete, ca la Ernst Kreuder în *Cei de negăsit,* la Jünger, la Abellio şi, altădată, la Wells, în visul simplist al unei societăţi dominate

de tehnocraţi invizibili. Dar Wells nu studia decît un mecanism social simplificat; romanul simbolic-alegoric năzuieşte, în plus, ca, folosind fabula, să facă sensibil misterul ce leagă viaţa aparentă de viaţa profundă, anecdoticul de esenţial.

Hermann Hesse, Ernst Jünger, Marcel Schneider oferă *în acelaşi timp* o povestire adevărată şi sensul ei simbolic. Arta romanului nu constă nici în a descrie, nici în a imagina; ci în a crea o fabulă densă şi opacă în care se manifestă cu egal relief rezistenţa şi contingenţa realităţii, precum şi febra elementară şi posesiunea elevată a spiritului care vrea să-i dea un sens. Este un „roman simbolic" în întreaga accepţiune a termenului. Deoarece se instalează în intervalul care există între realitatea comună şi realitatea esenţială, între existenţă şi esenţă, între lumea trăită şi lumea ideală a spiritului. Simbolul, constant şi voluntar, este aci trăsătura de unire între universul ideilor şi universul aparenţelor. Romanul nu este nici viaţă, nici ideal, ci raportul dintre ele cizelat fără încetare: „Două sînt calităţile care alcătuiesc romanul, aşa cum o stofă este ţesută din două fire: una rezidă în autor şi în libertatea lui, iar cealaltă în lume şi în necesitatea ei. Celei dintîi îi dau numele de *principiu al autarhiei* în timp ce numele ultimei ar fi *principiu al universalităţii*. Din acest punct de vedere, cosmosul este romanul lui Dumnezeu. Rezultatul acestei interpretări este că, în cel mai bun caz, romanul nu poate deveni decît simbol, deoarece nici autarhia, adică libertatea perfectă, nici înţelegerea universului în totalitatea sa nu-i sînt date autorului. Dar fiecare din marile romane păstrează un reflex din amîndouă, aceasta constituind bucuria imanentă a lecturii. Lectorul este în acelaşi timp în lume şi în afara lumii." [1]

[1] Ernst Jünger: *Heliopolis*.

XX

ROMANUL MISTIC

Romanul de curte : Perceval, Ciclul Graalului — *Gérard de Nerval și investigarea mistică. — Romantismul german și „starea de legendă". — Alain-Fournier și André Dhôtel. — Magia destinului. — Seducțiile „miraculosului" mistic.*

Dincolo de alegoria savantă și poetică alimentată de un vis de înțelepciune sau de științe ezoterice, dincolo de romanul „irealist" fascinat de sensul secund al lucrurilor, dincolo de tentația simbolurilor și a misterului, se perpetua nostalgia *romanului mistic*, această descoperire a secolului al XIII-lea.

Degradat încă din Evul Mediu în roman cavaleresc, apoi în roman romanesc, ignorat în mod deliberat de raționalismul clasicilor, redus de postclasicim la povești cu zîne, romanul mistic va fi redescoperit de romantismul german și, în Franța, trăit de Nerval. Dăruit apoi poeților — există un roman „mistic" al lui Rimbaud sau al celui Neiubit — el supraviețuiește în taină în secolul al XX-lea la Alain-Fournier sau la André Dhôtel. La limita romanului, deoarece romanul vrea realitatea în timp ce romanul mistic trăiește într-o lume nefantastică, dar colorată de supranatural.

Tema sa este aceea a „căutării". Omul nu trăiește aci decît pentru a *căuta* în real ceea ce este sublimare și transfigurare a realului, *revelația* care se ascunde în el. Cel dintîi dintre acești „căutători" — paladini ai Evului Mediu, „vizionari" ai epocii moderne — se numea Perceval (Parsifal).

Un roman cavaleresc neterminat de Chrétien de Troyes dă naștere ciclului mistic al Graalului. Generate de inspirații exotice diverse, venite poate de la barzii

celți sau influențate de un sens oriental al visului și al simbolului, romanele Graalului oferă o lume de luminozitate, de profunzime și de mister subiacent, nu prea diferită de cea pe care le-o cerem astăzi lui Julien Gracq sau lui André Dhôtel. Bogăția lor este făcută pentru a surprinde ; pătrunzi într-o povestire, dar ca pe o potecă într-o pădure. Povestirea sa divide iute, se ascunde sub arbori, ivindu-se apoi într-un luminiș. Luminii proiectate de aventură îi urmează cea a visului și a vrajei, fără ca fantezia să devină gratuită și să capete un sens definit care să o epuizeze. Un vis prea real și o aventură neîncetat reînnoită, căutarea unei semnificații deseori întrevăzute, apoi pierdute sau regăsite, iată *Căutarea Graalului*.

Faptul că un tînăr, Perceval, este ispitit de drumeție, de falsele zări ale pădurii și ale văilor, că el folosește șiretenia față de mama sa pentru a o părăsi, iată o mică dramă, de sute de ori tratată în alte moduri sau în alte lumi, plasată aci într-un univers simplu și dens. Nu lipsește nici gustul drumurilor lungi, imaginea „cavalerului“ care joacă în secolul al XIII-lea rolul pe care îl vor juca în secolul al XX-lea imaginile exploratorului și aviatorului. Dar romanul marii plecări a adolescentului este repede urmat de un altul, al cărui caracter straniu și fascinant evocă lesne autori mai moderni. Pînă și în stil și în imaginația aproape incongruentă : pe malul unui rîu, Perceval întîlnește un rege care prinde pește. Ciudată viziune a unui rege, prea puțin academică, apropiată, chipurile, de acea ironie impusă de feeria modernă. Grație acestui rege, Perceval este introdus seara într-un castel unde, bine primit, asistă la scene ciudate. Un șir de oameni, în tăcere, traversează solemni și întristați parcă odaia în care se află o lance și o vază. Procesiunea dispare pe ușă, fără ca Perceval să îndrăznească a cere cea mai mică explicație.

A doua zi, după ce a părăsit castelul în care a fost găzduit, ajuns în plină cîmpie, tînărul se întreabă dacă n-a fost cam stîngaci și sfios ; ceea ce a văzut îl intrigă,

simte nevoia de logică, de claritate, vrea să se întoarcă pentru a afla. Se întoarce : castelul nicăieri. Şi în ciuda tuturor eforturilor, precum Augustin Meaulnes în căutarea „locului" unde a petrecut de asemenea o noapte fără să-i înţeleagă sensul, Perceval nu va regăsi niciodată castelul.

În secolul al XIII-lea în jurul acestui mister fortuit se organizează o imensă epopee : *Perceval*-ul neterminat al lui Chrétien de Troyes, pregătit de legenda arturiană a imitatorilor lui Geoffroy de Monmouth, de *Lancelot* al lui Chrétien de Troyes însuşi, continuat de *Lancelot în proză* şi de o întreagă serie de romane de valoare inegală, care se suprapun şi se completează. Creştinizată, vulgarizată uneori, încărcată de episoade de magie sau de vrajă, ori chiar de secvenţe „romaneşti", tema se impune : „căutarea" —, adică aventura mistică în care eroul porneşte în căutarea sensului ascuns al vieţii : impresia unui destin pecetluit, a unei găsiri, a unei enigme mistice, a cărei semnificaţie şi revelaţie trebuie descoperită sau, mai degrabă, cucerită.

Ciclul Graalului rămîne dificil de citit. Nu numai stilul a suferit schimbări din secolul al XIII-lea, ci şi sensibilitatea, turnura frazei şi, mai ales, optica povestirii. Totul este juxtapus, fără acea „legătură" care constituie o conştiinţă şi cu care este obişnuit lectorul modern. Transcripţiile în franceza modernă rămîn prea apropiate de text ; ar fi interesant să citim *Graalul* rescris liber de vreun contemporan ca Dhôtel. N-ar fi nici un sacrilegiu : Joseph Bédier a compus cu pricepere *Tristan şi Isolda*, din cîteva texte medievale adaptate, abil culese, în întregime regîndite.

* * *

Continuatorii — în proză — ai Graalului din secolul al XIV-lea au făcut din el ceva anost, transformîndu-l în roman de aventuri şi în roman-foileton. Dar schema

romanescă subzistă pe ascuns și se ivește din nou la romantici : o aventură ciudată, personală, aproape onirică sau, de cele mai multe ori, fără vreo intervenție vizibilă a supranaturalului, omul este invitat în taină să caute în viața-i proprie un ansamblu de „semne“ și de întîlniri care au o valoare simbolică și mistică. Astfel Nerval, în *Sylvie*, descoperă încetul cu încetul că întreaga lui viață a fost comandată de acea zi din copilărie cînd, într-un parc, în apropierea unui castel de cărămidă cu colțuri de piatră, aflîndu-se într-un cerc de copii nimeri în fața unei tinere fete, Adrienne, pe care legea dansului o silea să-l sărute pe frunte.

Acest „moment privilegiat“ — asemănător cu noaptea privilegiată pe care Perceval a trăit-o în castelul Graalului — este clipa unei revelații. Gérard este atunci marcat cu semnul visului, el știe că viața înseamnă să *regăsești* ceva ce ai pierdut și pe care cu greu îl poți bănui. În interiorul existenței trăite pe plan realist, se înscrie în filigran o enigmă care este cea a destinului nostru mistic. A fost de ajuns o primă întîlnire magică pentru a se declanșa „o serie fericită sau fatală de care depinde întregul viitor“.[1] Întreaga existență este „fermecată“ și vrăjită de un joc simbolic care se desfășoară pe nevăzute, în spatele existenței. Mistic consacrat de „sărutul reginei“, Gérard din *Sylvie* își vede destinul legat de necunoscuta a cărei întîlnire i-a deschis porțile extazului : prea puțin importă dacă această tînără a devenit, pe planul existenței banale, o călugăriță, prea puțin contează faptul că într-o stare de seminebunie, Gérard crede că a regăsit-o, reîncarnată sau dedublată într-o actriță de care este îndrăgostit. Actrița nu este zîna, călugărița nu-i regina, iar Gérard delirează ; dar esențialul este *chemarea* care l-a marcat, *căutarea* care a urmat. Eroul din *Sylvie* nu caută o femeie, ci sensul profund și intim al vieții sale pe care a crezut că-l zărește odinioară pe peluza castelului lui Henric al IV-lea... Potrivit tradiției

[1] Gérard de Nerval : *Oeuvres*, Gallimard, vol. I, p. 404.

cavalerești, mistică ea însăși, acest sens ascuns al vieții personale capătă chipul unei imagini feminine, îmbracă în roman forma unei iubiri inaccesibile — dar nu-i altceva decît simbol, iar febra și prospețimea romanului rezidă în elanul mistic ca atare.

Un vis ascuns în viață, grație unui chip de femeie, simbolizează sensul misterios al destinului personal. Eroul este omul care trece prin încercări simbolice, potrivit tradiției inventate de Graal : femei inaccesibile sau castele inaccesibile. „Castele din cărți de joc, castele din Boemia, castele în Spania, iată primele halte la care trebuie să se oprească orice poet. Ca faimosul rege a cărui poveste ne-a spus-o Charles Nodier, posedăm cel puțin șapte asemenea castele în răstimpul vieții noastre rătăcitoare — și prea puțini dintre noi ajung la acel faimos castel din cărămizi și piatră, visat în tinerețe — din care vreo frumoasă cu plete lungi ne zîmbește îndrăgostită de la singura fereastră deschisă..."[1]

Viața capătă atunci o culoare de legendă, ea devine enigmă și itinerar pe un plan intim și simbolic, fără a evada totuși și fără a se risipi în întregime în feerie. Nimic mai real — delicat și poetic totuși — decît decorurile din *Sylvie*, regiunea Valois, bătrînii codri, mica Sylvie, fermecătoare dar foarte telurică și grație căreia visul nu se „desprinde" niciodată de realitate. *Trilby* și mai ales admirabila *Zînă a firimiturilor*, la Nodier, păstrează și ele alura unei povestiri veridice și vioaie. Feeria pătrunde aci pe nesimțite, cu mai puțină putere de convingere decît la Nerval, totuși : un simplu dulgher își consacră viața unei ființe care este în același timp o femeie bătrînă și neinteresantă și frumoasa și mistica Belkiss...



[1] Gérard de Nerval: *Petits châteaux de Bohême. Oeuvres*, Gallimard, vol. I, p. 95.

La fel, în *Urciorul de aur* de E. T. A. Hoffmann, studentul Anselm este un personaj realist, perfect situat într-un orășel burghez, îndrăgostit de fata „domnului subdirector Paulmann“. Omul care îl introduce în universul simbolic nu este la început decît un funcționar, arhivarul Lindhorst ; și totuși, sub lumea reală se lasă simțită la anumite momente lumea mistică, acea lume în care arhivarul este încarnarea unuia din spiritele creației, amantul Florii de Crin, tatăl acelei Serpentina care-l atrage pe Anselm în afara vieții reale.

Realism grotesc al existenței comune și magie a universului simbolic sau mistic (Veronica și Serpentina în *Urciorul de aur*) se amestecă și se ciocnesc în opera lui Hoffmann ; *Prințesa Brambilla* oferă, într-o atmosferă de carnaval, același contrast și același amestec ca și *Quintus Fixlein, Hesperus* sau *Jubileul* de Jean-Paul Richter. Ceea ce rămînea patetic și „topit“ la Nerval devine ironic, agresiv și mușcător la romanticii germani.

Profund și frămîntat în același timp, violent poetic, dens, inextricabil, Arnim, care, mai mult decît a scris, a trăit un „roman mistic“ cu Bettina, exprimă lupta dintre inconștient, vis și real în *Isabela din Egipt*, cu o mare risipă de vrăjitorii și rădăcini de mandragora. Dar acest „fantastic“, pentru noi destul de arbitrar astăzi, deși rămîne puternic, nu predomină întotdeauna. Romantismul germanic se extinde apoi asupra epopeii mistice cam lente a lui Brentano, *Romanțele șiragului de mătănii ;* este înnebunit de sensibilitate și senzualitate mistică în *Lucinda* lui Schlegel, se transformă în roman „de ucenicie“ cu o pură și lentă poezie în *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis, cu visul „florii albastre“ ; își păstrează aspectele pitorești, savoarea de legendă în *Ondine* de La Motte Fouqué, în *Peter Schlemihl* (omul care și-a pierdut umbra) de Chamisso ; ori îi prilejuiește lui Hölderlin disertația spiritualistă și helenizantă din *Hyperion*.

Romantismul german este o lume pe care trebuie, eventual, s-o iubești în sine. El nu este cunoscut în Franța decît sub acest aspect pur și simplu „fantastic“

pe care a vrut să-l extragă — chiar din epoca romantică — din *Povestirile lui Hoffmann;* sau datorită gustului său pentru legendă ori poveste fantastică. În ciuda stilului său ironic sau mieros, în ciuda invenției bufe sau colțuroase, el constituie totuși mai mult decît un simplu joc al imaginației, forma pre-modernă a romanului mistic. Eroul este aci omul care ghicește, în spatele vieții, un sens ascuns al acesteia... Fiecare om reîncepe lumea și istoria ei, pe care fiecare om, de asemenea, o isprăvește. Iar povestirea romanescă devine atunci un văl în spatele căruia este lăsat să freamăte un mister. În *Sylvie* sau în *Urciorul de aur* reapare tema lui Perceval, omul care a văzut pentru o clipă un secret și a cărui viață întreagă va fi o „căutare", deoarece vrea să regăsească „starea de miracol romantic", să atingă „revivificarea stării de legendă, renașterea prin amintiri și presimțire a regatului originar dispărut". [1]

* * *

Universul modest și miraculos al tînărului căruia o imagine, o aventură, i-au descoperit sensul magic al vieții, este cel din *Cărarea pierdută,* acel roman al lui Alain-Fournier, cam disprețuit astăzi pentru că a fost iubit prea tare. Mitul romanului mistic capătă aci forma sa cea mai discretă într-o Sologne de odinioară ; misterul *Cărării pierdute* ar fi cu neputință in epoca bicicletei...

Ca și Perceval, Augustin Meaulnes scapă într-o bună zi de educatorii săi prudenți, cutreieră lumea, are o „revelație" : noaptea uimitoare, cînd din toate părțile, într-un „loc", sosesc copii pentru a asista la o sărbătoare de copii, care era totodată o căsătorie între copii. Castel abia întrezărit, rătăcit, logodnă mistică, magia unei sărbători asemănătoare procesiunii Graalului, lungă amin-

[1] Maurice Blanchot : *Le livre à venir,* Gallimard, 1959, p. 213.

tire întreținută de acest mic elev de școală primară care a încetat de curînd să poarte pantaloni scurți. Totul e aproape artificial în punctul de plecare al acestei legende moderne, care, sub aspectul veridicului, n-ar putea trece hotarul anului 1900. Dar esențialul nu-i aci, el stă în nostalgia pe care Meaulnes o nutrește la amintirea escapadei sale, stă în acea impresie atît de puternic și dulce comunicată cititorului a unei *fuziuni* ce se impune între întîlnirea magică și „cavalerul" care caută s-o reînvie. Este întreaga vrajă a romanului mistic discret ; așa cum îl va reînnoi, treizeci de ani mai tîrziu, André Dhôtel.

La Dhôtel de asemenea, fie că este vorba de *Nicăieri*, de *Străzi în zori*, de *Bernard cel trîndav*, de *Nepotul lui Parencloud*, într-o provincie monotonă și umedă, un tînăr șters și hotărît, cu un spirit precis, dar visător totodată, are într-o bună zi, în cursul unei întîlniri, revelația vieții sale, sensul destinului său. Întîlnire scurtă și stîngace. unde esențialul, potrivit tradiției simbolice a romanului mistic este, ca la Nerval, ca la Hoffmann sau Novalis, ca la Alain-Fournier, o imagine feminină... Începe atunci o lungă și lentă aventură, plină de erori, în care eroul. trecînd prin tot felul de încercări, în cadrul unei vieți de provincie, înăbușitoare, complexă, secretă, își urmează „căutarea". Tînăra fată zărită pentru o clipă este — precum Yvonne de Galais din *Cărarea pierdută* — e aproape cu neputință de atins, de recunoscut, de regăsit ; angajată ea însăși într-o aventură personală, familială, în care „cavalerul" pătrunde cu greu : un unchi sau un frate — precum Franz de Galais — ajuns el însuși în lumea celor dinafara legii, o atrage acolo pe fată. Iar Percevalul secolului al XX-lea trebuie să regăsească, trecînd prin mari dificultăți, tînăra fată zărită pentru o clipă în această lume ezoterică a oamenilor de la marginea societății : țiganii lui Franz de Galais.

Chiar dacă cel dintîi este pe nedrept lăsat în seama lecturii tinerelor fete. chiar dacă ultimul a rescris mereu același roman pe care publicul nu era în stare a-l recunoaște, admira și consacra, este limpede că Alain-Fournier și André Dhôtel au atins, pentru secolul nostru,

perfecţiunea discretă şi patetică a acestui roman mistic care, vreme de şapte secole — adică de la originea romanului modern european — a exprimat, la limita romanului realist sau psihologic, intenţia spiritualistă originară a imaginaţiei occidentale.

La modul cel mai tainic — considerat de intelectuali ca şi de masa cititorilor o simplă „fantezie poetică" — romanul mistic exprimă discret magia destinului. În 1927, în Rusia sovietică, Alexandr Grin publica *Cea care aleargă pe valuri* : încă o dată, epopeea mistică şi vrăjitorească a unui om care aleargă după o imagine, dar de data aceasta în cadrul unui roman melvillian al mărilor necunoscute, un pic de magie, cîteva referiri la legende nu alterează admirabilul cînt al vieţii şi al misterului, jocul aventurii şi al miturilor. Tot aşa, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, un danez destul de grotesc de altfel, prin teoriile sale istorice, Jensen, scria o poveste minunată a vieţii simbolice şi mistice, *Gradiva* ; Sigmund Freud s-a făcut de rîs psihanalizind-o.

Rareori — în afara cîtorva romantici germani — un „fantastic" vulgar se amestecă cu romanul pe care Chrétien de Troyes, Nerval, Alain-Fournier, André Dhôtel l-au scris, fiecare în epoca lui, cu discreţia cuvenită. Încercînd să sugereze, cu o stranie dulceaţă, că viaţa omului are un sens ascuns, că dincolo de ţesătura banală a existenţei se vede cum transpare uneori sensul ei simbolic, romanul mistic foloseşte miturile. Mituri foarte simple, întotdeauna : castelul sau „locul" pierdut, imaginea feminină zărită pentru o clipă, de neşters şi plină de mister, aventura şi rătăcirea, „momentele privilegiate", viaţa omenească percepută în acelaşi timp ca o succesiune de evenimente reale şi ca descifrare a unui labirint... Farmecul acestui roman subjugă ; şi chiar romanul cel mai realist, mai documentar, mai psihologic, mai banal, orice roman în definitiv, conţine, în mod obscur — fie şi foarte diluat — acest farmec.

XXI

MIRACULOS ȘI FANTASTIC: DE LA FEERIE LA „FICȚIUNEA ȘTIINȚIFICĂ"

Diminuarea miraculosului. — Feeria și fabula. — Frenezia fantasticului: de la Edgar Poe la Barbey d'Aurevilly. — Imaginația exasperată. — Fantasticul englez. H. G. Wells și ficțiunea științifică. — Clasicii americani ai genului. — Un miraculos latent: imaginația nedomesticită.

Prin romanul mistic sau simbolic, alimentat de legendă sau de lirism, miraculosul adaugă un prinos de „vrajă" realului. Într-o lume care are un sens ascuns, eroul este un rătăcitor. El descoperă, descifrează ori cercetează îndelung. Această căutare implicînd prin ea însăși o poezie surdă devine de fapt mai importantă decît scopul ei. Valoarea mistică a Graalului stă în imposibilitatea atingerii lui, magia atenuîndu-se atunci cînd eroul ajunge pînă la el pentru a nu găsi însă decît o luminiță și o predică...

Imaginea Graalului, a multiplilor Graali, e una din vrăjile romanești. În fiecare roman există un Graal ce trebuie descoperit, căci fiecare roman presupune un mister, o căutare, o aventură, o semnificație, la început ascunsă. Și, astfel, orice roman e, într-un sens, „miraculos". Miraculos diminuat, miraculos de ordin social sau psihologic, uneori pur și simplu polițist... În romanul mistic, miraculosul constituia sensul *ezoteric* al existenței; visele și nebunia lui Nerval (după cum existase și o nebunie a lui Roland) arată că viața lui a avut un alt sens decît cel aparent. Romanul liric înseamnă și el o îmbogățire a aparențelor; Giono nu evocă, în *Fie ca bucuria să-mi dăinuie*, numai bogăția senzuală a pămînturilor sărace și a sufletelor simple, el îl evocă pe Pan, evocă Des-

tinul ; tot aşa, Melville nu vorbeşte numai despre mările Sudului, ci şi despre vocaţie, despre fatalitate...

Dar, în pofida misticismului sau a lirismului — ori, poate, tocmai datorită lor, datorită convingerii și credinței oferite de ele — realitatea şi suprarealitatea (uneori supranaturalul) se contopesc. Nimic mai realist decît *Perceval* sau *Sylvie*. Între existența trăită pe planul prozaic şi sensul ezoteric pe care-l poate căpăta ea, nu există nici o „separație", nici un hiatus, nici o opoziție.

Dimpotrivă, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, atunci cînd un exces de raționalism sărăceşte sensul vieții și al aventurii, feeria şi *fantasticul* încep să separe credibilitatea cotidiană de credibilitatea excepțională, bunul-simț de entuziasm sau de credință ; suprarealitatea ori supranaturalul sînt prezentate ca un fel de primejdie de a cădea în păcat, ca un fel de spaimă. Se obține astfel un *efect* sigur, renunțîndu-se însă la *naturalețea* cu care imaginația poate accepta că acelaşi fapt are o dublă valoare, o dublă semnificație. În timp ce romanul mistic sau liric introduce cu inocență neverosimilul în banal, romanul „fantastic" îl tratează ca și cum ar fi cu neputință să-i dăm crezare.

* *

Într-o epocă sceptică, miraculosul îşi pierde savoarea, transformîndu-se în *feerie*. În *O mie și una de nopți*, traduse de Galland între 1704 şi 1711, în afara unui erotism exotic, nu căutam decît o lume imaginară de care zîmbeam fermecați. *Poveştile* lui Perrault satisfac și ele această nevoie de *fabulă* a unui secol ce amestecă duioșia cu răceala : un neverosimil intenționat, afectat, agresiv, o feerie micșorată, liliputană, o gentilețe aparentă ascunzînd o oarecare cruzime și, parcă, un oarecare sadism. Ceva care aduce cu un bunic viclean ce se joacă cu nepoțica, făcînd pe prostul, dar neîncetînd a fi subtil. Nu e una dintre cele mai neînsemnate nerozii ale secolului al XIX-lea aceea de a fi hrănit sufletul infantil

cu povestea abilă şi fals naivă inventată de secolul al XVIII-lea. *Poveştile* doamnei d'Aulnoy erau, cu siguranţă, mai inofensive, cu feeria lor drăgălaşă şi nu lipsită de vivacitate. *Pinocchio* de Collodi, scris, într-o perioadă mult mai apropiată de noi, pentru copii, plin de sentimentalism şi de umor italienesc, nu e lipsit pe alocuri de cruzime.

Dar, adesea, feeria este alterată de un zîmbet în faţa ei însăşi. Nu din dragoste pentru copii foloseşte ea formula basmului ; o face pentru a se autocaricaturiza, dintr-un soi de „complex“ sau de precauţie : atras de fantastic, de poetic, de mistic, autorul rîde de el însuşi şi se scuză în propriii lui ochi şi în ai cititorului, prin folosirea ficţiunii infantile.

Numai la anglo-saxoni jocul îşi pierde din violenţă, deoarece, abandonînd temele crude şi îndrăzneţe ale pseudoinfantilismului emotiv (căpcăunul, lupul, zîna cea rea, cu toţii *mîncători* de fetiţe — fapt foarte semnificativ...), el rămîne pe un plan pur intelectual, plasîndu-şi speculaţiile pe planul logic, nu pe cel afectiv. *Peter Pan* de James Barrie şi, mai ales, admirabila *Alice în ţara minunilor* de Lewis Carroll speculează *nonsensul :* Alice se îneacă în propriile-i lacrimi, nu înţelege nimic din conversaţiile suprarealiste ale invitaţilor la ceai, măsoară cînd şase metri, cînd şase centimetri, dar, între ea şi iepurele alb, între ea şi Regele cărţilor de joc nu există nici cel mai mic raport afectiv traumatizant sau ambiguu, cum e acela dintre lup şi fetiţă. *Feeria nonsensului* se situează în planul cerebral, în planul cunoaşterii, nu în planul emotiv.

Departe de a reîmprospăta sentimentul profund al existenţei prin introducerea în banalitatea realului a unei iluminări transfiguratoare, feeria rămîne un divertisment *la limita* realului. Exceptîndu-i pe romanticii germani, feeria nu vede în ea însăşi decît un joc, un joc în care povestitorului i se pare că arta lui e mai însemnată decît povestea, doar Nodier lăsîndu-se întrucîtva convins de fabulele lui. Numai Cazotte, fermecător

fără a fi ironic și ușuratic, neliniștește în *Diavolul îndrăgostit* ; ne trebuie mult timp pentru a ghici, pentru a accepta că adorabilul paj care se împrietenise cu Don Alvaro, care devine apoi blonda, strania și umila Fiammetta, ar fi o încarnare a diavolului... Agilitate și sentiment al straniului se amestecă în mod admirabil la acest precursor al fantasticului.

* * *

Dar, începînd de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, *fantasticul* s-a impus ca atare. Formă degradată a miraculosului mistic, el devine un gen precis în Anglia atunci cînd se întemeiază pe o *impresie de teroare*, indiferent dacă acestei terori i se va da sau nu o explicație naturală. Castele cu stafii, fiori nocturni, un întreg arsenal de groază căzut repede în desuetudine — iată invenția Annei Radcliffe ; *Castelul Otrante* de Horace Walpole utilizase deja unele din aceste procedee. Teroare artificială de altfel, căci misterul se și transformă în mistificație. Lewis creează o neliniște mai intensă în *Călugărul*, prin personalitatea brutală, senzuală și misterioasă a eroului său care vestește *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde. Și la Gautier, și la Bulwer Lytton, și în opera de tinerețe a lui Nerval, precum și la toți romanticii germani, vom găsi nenumărate povești romantic-fantastice.

Autorul se străduiește întrucîtva să admită *posibilitatea* unei intervenții supranaturale, de obicei aceea a forțelor demonice ori răufăcătoare. *Mîna tăiată* a lui Nerval, după care se va face, în 1943, un film, este istoria unei mîini magice tăiate de un călău, mînă învestită cu însușiri felurite și care poate fi grefată pe brațul oricui dorește să aibă respectivele însușiri.

Totul se petrece aci în domeniul *legendei bizare*, pe care o luăm ca atare, dar cu un oarecare recul, cu o oarecare detașare ; arta supremă, fiorul suprem constă în faptul că, timp de o fracțiune de secundă, credem în

acea legendă, sau, cel puțin, timp de o fracțiune de secundă, ne lăsăm pradă obsesiei evenimentelor ce ne sînt prezentate cu abilitate. Pe de altă parte, autori vizionari, cum sînt Hawthorne și Edgar Poe, excelează uneori în crearea acestei impresii înșelătoare. Trebuie să remarcăm că în *Cărăbușul de aur,* Poe nu urmărește decît această impresie, pentru ca la sfîrșit să se amuze distrugînd-o. Tot ce păruse magie și mister se explică rațional. Misterul subzistă, căpătînd un sens simbolic și moral în *Zăbranicul pastorului* sau în *Mantoul lui Lady Eleonore* de Hawthorne. Celebra carte a lui Stevenson, *Straniul caz al doctorului Jekyll,* captivantă prin fabula conținută și prin valoarea ei „exemplară", se întemeiază pe un fantastic destul de banal : dedublarea unui om în ființă spirituală — Jekyll, și în brută — Hyde, nu o admitem decît în chip de postulat al unei povești morale.

* * *

Mai halucinant va fi fantasticul parapsihologic, unde straniul este rezultatul dereglării spiritului uman, stăpînit de propriile lui spaime, ca tragica aventură a nebuniei din nuvelele lui Maupassant *(Le Horla),* sau halucinațiile de care Sheridan Le Fanu se eliberează exprimîndu-le. Nimic supranatural sau fantastic nu există nici la Barbey d'Aurevilly, în afara faptului că personajele sale au reacțiile psihologice ale unor oameni — cel mai adesea femei — „posedați" de diavol... O atmosferă burgheză, o aventură secretă, culisele societății secolului al XIX-lea și, în mijlocul lor, un fenomen straniu, despre care nu știm dacă e un caz de nebunie sau de „posesiune". Suflet de bătrîn medieval, jumătate baron, jumătate călugăr, devenit ziarist în epoca realistă, Barbey d'Aurevilly are nostalgia vremurilor cînd lumea credea în diavol ; întregul lui talent urmărește ca dincolo de anecdotele de cabaret sau de alcov *să facă să se simtă* diavolul. De asemenea *Povestirile crude* ale lui Villiers de l'Isle-Adam care, la modul nobil și rece, bătîndu-și

joc de viaţa reală, de viaţa intelectualilor din Paris, sugerează foiala monştrilor din spatele ei. La Huysmans, Jean des Esseintes refuză universul real pentru o lume mistică, îmbibată de estetism, eclectică, de care se agaţă cu exasperare.

Căci în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, „fantasticul“ este exasperat. Anacronică rămîne nostalgia Evului Mediu, întoarcerea către himere, „posedarea“ de către diavol. Dar, în lumea păgînă, exasperarea lirică a lui D'Annunzio e la fel de stranie ca şi estetismele lui Wilde şi ale lui Pierre Louys; sau ca exploziile lui Ibsen, Strindberg, Jacobsen din ţările reformate. S-ar crede că o lume întreagă se supără fiindcă nu reuşeşte a se convinge că existenţa umană poate avea două semnificaţii diferite, una din ele caracterizată prin entuziasm şi misticism...

Totuşi, lăsînd la o parte această criză de furie postnaturalistă şi antinaturalistă, care reprezintă mai degrabă un moment al conştiinţei şi al istoriei ideilor, decît un tip de creaţie romanescă — dar atunci ce mai rămîne? — romanul „fantastic“ a rămas limitat în intenţiile, în repercusiunile, în forţa lui de seducţie. Valoarea lui stă numai în *abilitate*. Admirăm o *povestire fantastică pentru că e „reuşită“, nu pentru că e fantastică.* Astfel se naşte un „gen“ şi toate convenţiile care-l însoţesc. „Fantasticul“ exprimă nu atît amestecul dintre natural şi supranatural cît un fel de groază calculată, de timiditate îmbietoare, de rezervă stîngace în faţa intruziunii imaginare — prezentate ca atare — a supranaturalului. Povestirea fantastică ucide fantasticul, fiindcă nu crede în el. „În timp ce feericul se situează în afara realului, într-o lume unde imposibilul şi, prin urmare, primejdia de a păcătui nu există, fantasticul se hrăneşte din conflictele realului şi ale posibilului.“ [1]

[1] Louis Vax: *L'Art et la littérature fantastiques,* Presses Universitaires de France, 1961, p. 5.

Numai englezii izbutesc să confere accentul de adevăr romanului „fantastic“, ușor simbolic uneori, legat totuși de forțele onirice. O capodoperă în această direcție este una din operele de tinerețe ale lui G. K. Chesterton, *Omul care s-a numit Joi*: visul și fantezia amestecate totuși cu un acut și plin de umor simț pentru aventură. O intrigă de contraspionaj (poliția secretă antianarhistă împotriva teroriștilor), care debutează pe planul aventurii realiste, se transformă treptat în coșmar simbolic și mistic: șeful revoltaților e chiar șeful forțelor ordinii și va sfîrși prin a se confunda cu Dumnezeu. Un fantastic la fel de sugestiv există și la Osbert Sitwell; în *Omul care s-a pierdut pe sine însuși*, un tînăr pur, artist ambițios, în vîrstă de douăzeci de ani, întîlnește în Spania un om vîrstnic care îi seamănă leit și pe care-l îndepărtează deoarece i se pare prea politicos, banal și lipsit de vigoare... La vîrsta de șaizeci de ani, în același oraș din Spania, după ce ajunsese celebru renunțînd la adevărata lui genialitate, se pomenește în fața unui tînăr intransigent care-l acuză... Imediat după plecarea tînărului, face o embolie și moare; tînărul era dublul lui, imaginea simbolică a tinereții lui, care-l ucide: eroul cărții se întîlnește cu el însuși și este ucis de el însuși după patruzeci de ani...

E necesară, după cum am văzut, o intenție metafizică sau morală deghizată cu abilitate, tratată cu un umor specific numai englezilor, pentru ca fantasticul să aibă sorți de izbîndă și să fie verosimil. Doar cîțiva anglo-saxoni, ocolind cu grijă melodrama și „efectul de groază“, impun uneori un fantastic seducător, întemeiat pe logica riguroasă a visului ori a coșmarului. Sau, cîteodată, spiritul ironic și fantezist al unui umorist italian, Italo Calvino, în apologul alegoric din *Baronul din copaci*.

* * *

Începînd de prin 1900, conflictul dintre real și posibil se îmbogățește cu o altă formă de imaginație. Tărîmul de dincolo, spectrele, fantasmele morale ori spiri-

tuale, demonicul, lumea de dincolo de mormînt dispar în fața multiplicității lumilor fizice și matematice pe care le poate concepe spiritul. Un fantastic cu desăvîrșire intelectual înlocuiește fantasticul pseudoreligios sau, mai exact, superstițios. Am putea spune că asistăm la o victorie a științei asupra credibilității, dacă „știința" nu s-ar dovedi prea adesea infantilă și dacă „credibilitatea" n-ar fi decît un joc literar.

În cursul secolului al XIX-lea, inteligența umană a descoperit că universul e mai bogat decit își închipuia bunul-simț, că realitatea e mai complexă decît viziunea umană. Pascal, Voltaire, Diderot își dăduseră seama... Jules Verne explorează cu naivitate aceste bogății, întîi sub formă geografică, apoi sub forma „invențiilor". Lumea creată de el reprezintă un fermecător amestec de conformism și anarhism (societatea patriarhală din *Copiii căpitanului Grant*, „revolta" căpitanului Nemo), dar și o dovadă a intruziunii *aventurii imposibile* în existența umană : explorarea adîncului mărilor, cucerirea aerului și a spațiului și chiar încetinirea ori accelerarea timpului în *Doctorul Ox*. Utopie științifică pentru epoca respectivă, care a devenit însă — pe alte principii, desigur — realitate în epoca noastră.

În 1895, *Mașina de explorat timpul* de H. G. Wells (capodoperă a „povestirii", prin compoziție și măsură, deformată în 1960 de un film mediocru), marchează debutul unui nou „fantastic" ; fantasticul *pur intelectual*. Pentru prima oară, nu mai e vorba despre supranaturalul religios (care decăzuse din cauză că nu-și mai reînnoise bagajul de imagini din secolul al XIII-lea), nici despre supranaturalul superstițios, ce supraviețuia încă la puritanii și la catolicii exacerbați din secolul al XIX-lea, nici despre supranaturalul poetic și simbolic al romanticilor germani. H. G. Wells oferă o viziune a straniului, a extraordinarului, bizuindu-se — într-un mod sumar, desigur — pe o extrapolare matematică convertită la uzanțele romanești. Eroul său va regăsi, în secolul XL, o civilizație decadentă care nu precede decît cu cîteva sute de secole dispariția Terrei...

„Miraculosul“ redobîndește aci legătura logică cu realitatea, care lipsea din fantasticul fals al spectrelor și al diabolismelor. E suficient să crezi în fizica matematică, să o constrîngi întrucîtva, pentru ca acele aventuri în afara ordinii umane să devină posibile și suficient de credibile. Se vorbește, astfel, despre anul 4000, cum și despre planetele cele mai îndepărtate... Autorului i se poate reproșa excesul de imaginație, facila anticipație asupra mijloacelor tehnice ale epocii ; invenția lui însă, oricît de excesivă, rămîne *rezonabilă* ori, cel puțin, în limitele rațiunii.

Ficțiunea științifică a dezvoltat temele catalogate de Wells — călătorii în timp, viziuni ale viitorului *(Cînd cel care doarme se va deștepta)*, explorarea altor planete *(Primii oameni în lună)*, invadarea pămîntului de către făpturi extraterestre *(Războiul lumilor)*, universuri paralele *(Mr. Barnstaple la oamenii-zei)*, adăugînd cîteva — foarte puține — teme noi : robotul (după ce Karel Čapek a născocit cuvîntul) și invențiile diabolice în genul razei care ucide (*Condamnații la moarte* de Claude Farrère).

În romanele de pură imaginație, unde *subiectul* poate fi pasionant — omul devine o ființă cosmică, aventura se amplifică, magia paraștiințifică predomină — sînt reunite toate elementele miraculosului și sînt realizate cele mai îndepărtate sau mai sofisticate visuri : suprimarea distanței, ubicuitatea, explorarea celor mai insolite aspecte ale spațiilor, subspațiilor și cristalelor spațiului, apropierea celor mai ciudate forme ale vieții extraumane... Dar acest gen se născuse în perioada dintre 1895 (cînd debutează Wells) și 1928 *(Amazing Stories in America)*, adică în epoca în care scriitorii veritabili, romancierii veritabili erau niște *esteți* ce trăiau la limita realului, creîndu-și propriul lor univers estetic și moral... Nici Gide, nici Virginia Woolf, nici Robert Musil nu erau preocupați de fizică sau de cosmologie ; dacă cineva i-ar fi întrebat care este distanța de la pămînt la lună, ar fi primit un răspuns savuros... La fel, în America, un

Faulkner, de pildă, era foarte departe de teoriile privitoare la curbura spațiului...

Printr-un sever fenomen compensatoriu, bogăției imaginative latente îi corespunde o surprinzătoare sărăcie a *faptului trăit*. Deschis unui infinit de vast univers, romanul de ficțiune științifică se va lăsa totuși încătușat într-o emotivitate infantilă și într-un joc pueril. „Genul“ devine atunci o marfă de calitate proastă, destinată broșurilor și revistelor ilustrate. Chiar și astăzi cumpărăm o carte științifico-fantastică la fel cum am cumpăra istoria unei „crime“, viața romanțată a unei „vedete“, un roman „sentimental“ sau unul „polițist“. Ele oferă celor mai inculți cititori, pe lîngă planete, supraoameni și corsari ai spațiului, pur și simplu romane despre „gangsterii din Chicago“, unde racheta înlocuiește Cadillac-ul, iar Marte, Sirius sau Betelgeuse — mahalalele unui oraș rău famat. Și, foarte adesea, omul se mulțumea cu transpunerea, într-un „spațiu“ de mucava, a temelor celor mai frecvente din romanul de aventuri. Astfel s-a afirmat romanul *operă-cosmică*, numit de americani *space-opera*.

Rari au fost scriitorii care au știut să impună genul. Cei mai subtili nu-l iau în serios — ca atîția autori de povești fantastice — înlocuind convingerea prin umor, ceea ce înseamnă, de fapt, negarea genului. Acesta e cazul lui Ray Bradbury ; dar, la urma urmelor, ale sale *Cronici marțiene* sînt întrucîtva inferioare unei cărți de Wells. *Mîine cîinii* de Clifford Simak e mai degrabă o carte greoaie și elaborată : te plictisești cumplit tot urmărind, în cronicile preistorice păstrate de cîini cu titlul de hieroglife, revoltător de lenta povestire a tranziției istorice în timpul căreia cîinii, ființe superioare, depășesc evoluția omului, animal inteligent, decăzut și inferior. Venerat de fanaticii genului, H. P. Lovecraft *(Sînt de altundeva)* nu e în realitate decît un amator de fantastic din secolul al XIX-lea, tardiv și în mod bizar consacrat. Richard Matheson, alt idol al celor ce îndrăgesc noul fantastic, nu se salvează decît printr-un umor care lasă să se străvadă efortul...

Această mediocritate pare a se datora puerilității. Nici o singură carte de ficțiune științifică nu poate fi neindicată pentru cei de „optsprezece ani“ ; dimpotrivă, foarte multe din ele nu depășesc, mental și afectiv, vîrsta de doisprezece ani. Totuși, dincolo de toată această mediocritate, un anumit *miraculos* rămîne latent. Îl simțim în acele „robinsonade“ cosmice, *Robinsonii cosmosului* de Francis Carsac sau *După ciocnirea lumilor* de E. Balmer și P. Wylie : după o catastrofă cosmică, niște oameni părăsiți pe o nouă planetă. Datorită sensului ei obsesional, *Planeta uitată* de Murray Leinster e o capodoperă : renașterea umanității într-o lume în același timp biologică și artificială, populată de insecte uriașe.

Nenumărate posibilități de vis ale unei imaginații paraștiințifice care jonglează cu paradoxul. Ficțiunea științifică poate crea situații exemplare și paradoxale : în *Croazieră fără escală* de Brian Aldiss, sute, mii de ființe umane trăiesc o viață dificilă, aventuroasă, supusă unor probleme speciale de evoluție, într-o lume ce ni se pare bizară : o lume — într-adevăr kafkiană — alcătuită din încăperi închise, mai spațioase sau mai puțin spațioase, despărțite prin pereți de oțel, invadată de vegetale prolifice și nutritive, luminată de o sursă artificială care se stinge la intervale regulate. Aci trăiesc niște triburi, niște bande de sălbateci, niște *outlaws*. Abia spre mijlocul cărții înțelegem că totul se petrece într-o enormă navă astrală, cît Parisul de mare, trimisă către un alt sistem solar, revenind acum spre Terra și care, în timpul acestei reîntoarceri (o călătorie de două sute de ani) suferă un accident în urma căruia toate organismele centrale — umane și mecanice — sînt deteriorate. S-a uitat aci, în lumea aceasta închisă a astronavei, de existența unei alte lumi, de existența Universului : aventura planetei artificiale unde se desfășoară o viață închisă, ce și-a uitat originile și ambițiile, poate fi considerată un simbol al vieții umane...

Deși condamnată încă de la origini la a se transforma într-un gen esențialmente degradat, mai degrabă decît

într-un gen popular, ficțiunea științifică își avea magiile ei. Tot așa cum, într-un domeniu învecinat, imaginația polițistă, batjocoritoare și pitorească, din *Fantomas* de pildă, putea dobîndi tocmai prin excesul ei de vulgaritate o valoare agresivă, miraculosul științific, care nu izbutise să se impună în fața oamenilor de gust și de spirit, dobîndește o anumită forță tocmai prin exprimarea exacerbată a neputinței lui literare. Așa cum suprarealiștii au găsit o surprinzătoare imaginație obsesivă la Cheval ori la emulii lui *Fantomas*, se poate găsi și astăzi o măreție în acest univers plin de năzbîtii.

Dacă ne interesează zborurile imaginației, putem pătrunde în romanele acestea ca într-o lume necunoscută. Dorim ca forțele rațiunii să fie împinse și mai departe, pînă la amețeală, pînă la absurditate ? Putem aborda *Lumea A-urilor* de Van Voght : o carte densă, demențială, pretențioasă, pregnantă și stupidă (primejdioasă pentru autodidacți). Autorul imaginează o logică antiaristotelică (așa cum Riemann inventase o geometrie neeuclidiană) și ajunge la concluzii ce frizează nebunia și magia : neidentificare, ubicuitate, forțe supranaturale... Ansamblul e stupid, pigmentat cu citate din Aristotel pe care le-ar reouza pînă și un elev de liceu, dar de o mare putere de evocare.

Fantome, planete și transmutări. În aceste povești grosolane și năucitoare (exceptînd cîte-o capodoperă întîmplătoare) amatorii nu găsesc astăzi o lecție, o tradiție, ci *imaginație nedomesticită*. Preistoria ficțiunii științifice nu se justifică decît prin această imaginație dezordonată, incongruentă, adesea atroce, stupidă și magnifică totodată ; instrument de eliberare a instinctelor și a fantasmelor, de asemenea instrument de creare a unui miraculos avortat.

XXII

DE LA FANTASTICUL IMAGINAR LA FANTASTICUL CONCRET: „NOUL ROMAN"

O geometrie insolită a lumii reale. — Fantasticul cerebral; Jorge Luis Borges. — Lumi îngemănate... — Realul e eterogen: Alain Robbe-Grillet, Claude Mauriac. — Michel Butor: „fantasticul științific" și „noul roman". Claude Simon și magia. — În căutarea imediatului: „noul roman" și „intrarealitatea". — Geometria împotriva psihologiei. — Fascinația obiectelor. — Fantasticul concret — o materie ezoterică a romanului.

Farmecul ficțiunii științifice e pur cerebral, chiar și atunci cînd ea scapă — datorită ingeniozității — de vulgaritatea romanului de aventuri. Incapabilă de a dobîndi căldură umană, incapabilă de a evoca (altfel decît într-o formă puerilă) probleme psihologice, morale, mistice, ea rămîne, în realizările cele mai bune — în mod total și exclusiv imaginativă și cerebrală.

Iar forța și concentrația necesare pentru a deveni o operă într-adevăr fascinantă nu le dobîndește decît atunci cînd își urmează cu temeinicie vocația, atunci cînd se transformă într-un vertij ultracerebral. Descoperi atunci acel farmec al *poveștilor* în care Poe mizează pe logică și nu pe un fantastic pueril; acea poezie pe care o ascundeau Wells și Chesterton, vinovați doar de a fi scris prea mult. Hrănit de toți acești mari imaginativi, argentinianul Jorge Luis Borges, este lipsit de afectare, povestitor scînteietor și profesor de filozofie, creează enigme pentru spirit.

În imagistica modernă, lumile imaginare sau mistice, în loc să constituie un univers supranatural, exterior lumii unde se desfășoară existența banală, sînt reduse la o *geometrie insolită a lumii reale*. Universul visului

și acela al realității alcătuiau încă din vremea lui Nerval un singur adevăr și o singură aparență : Aurélie este în același timp o actriță neînsemnată și reîncarnarea misticei Adrienne... La un Chesterton — atît de îndepărtat totuși de Nerval ! — șeful clandestin al anarhiștilor este în același timp conducătorul jocului din lumea oamenilor și, simbolic, însuși Dumnezeu.

Miraculosul cerebral se întemeiază atunci pe polivalența universului, *care nu mai e constituit dintr-o singură lume omogenă,* ci *din mai multe lumi, simultane sau suprapuse.* Astfel, eroul din *Oameni și Zei* de Wells trece, în urma unui accident de bicicletă, din lumea lui în alta, paralelă. În *Lanțul din jurul soarelui,* Clifford Simak își imaginează existența mai multor *Terrae* coexistînd în mai multe „timpuri" diferite ; doar anumiți oameni descoperă încet-încet posibilitatea de a trece dintr-una într-alta, printr-o formă mistică a visului și a imaginației... Iată că în felul acesta romanul de ficțiune științifică întîlnește temele căutării și ale romanului mistic...

Pluralitatea „timpurilor", în măsura în care structura timpului ar fi cuantică (mai multe „timpuri" ar putea astfel coexista, asemenea unor legături telefonice trecînd prin același fir), a patra, a cincea sau a șasea dimensiune, spațiu eterogen, grație tuturor acestor ficțiuni parafizice sau paraontologice, ficțiunea științifică iese uneori de sub influența romanului de aventuri (simplă transpunere a *western*-ului în cosmos), pentru a deveni o creație a spiritului. Totuși, ea rămîne integral întemeiată pe *ingeniozitate,* adică pe satisfacție pur cerebrală.

Paradoxurile temporale constituie domeniul privilegiat al acestui roman ingenios a cărui capodoperă este *Sfîrșitul eternității* de Isaac Asimov ; după secolul al XXVII-lea, călătoriile temporale au creat o rasă de călători ai timpului care, la limita veacurilor, în „eternitate" (unde trăiesc totuși o „viață fizică" de șaptezeci de ani, ca toți oamenii), se întîlnesc și constituie în afara timpului un fel de Directorat care introduce progresiv diferite ameliorări în cuprinsul Istoriei desfășurate în

fața lui, apoi se autosuprimă prin voința de a acționa asupra trecutului care l-a creat. *Călătorul imprudent*, evocat de René Barjavel, circulă în trecut, își omoară din greșeală propriul străbunic în 1794, și nu mai poate reveni în secolul al XX-lea, deoarece secolul XX nu mai există... Chiar eu am imaginat într-un text din *Planeta cealaltă* un om al secolului al XX-lea care ducîndu-se la Varennes în 10 iunie 1791, spre a-l împiedica pe Ludovic al XVI-lea să fie recunoscut și arestat, modifică astfel cursul Istoriei și destinul generațiilor : cînd vrea să-și reia locul în societatea anului 1965, constată că nu mai e societatea lui, nimeni nu-l cunoaște, iar locul îi este ocupat de „dublul“ său, de omul care „ar fi fost“ dacă evadarea regelui ar fi reușit în 1791...

* * *

Aceste invenții ale fantasticului cerebral rămîn jocuri ale spiritului. Umorul, vulgaritatea sau fantezia le viciază, doar rigoarea conferindu-le valoare, dacă rigoarea izbutește să le facă halucinante ; este cazul unui scriitor mediocru cum e Asimov, dar și al unui estet cum e Jorge Luis Borges. Se ating, astfel, enigme intelectuale, „filozofice sau paraștiințifice“ destul de asemănătoare vechilor „divertismente matematice“. Ingenioasele *Ficțiuni* ale lui J. L. Borges folosesc toate paradoxurile „totalității“ ; o poveste evocă o bibliotecă alcătuită din toate cărțile posibile și imaginabile *(Biblioteca)* : lume kafkiană în care spiritul se rătăcește... Alta situează într-o realitate foarte banală, în Argentina, ciudatul caz al lui Funes, *peón*-ul analfabet cu o „memorie totală“, care-și amintește absolut *tot* ce a văzut, ce a auzit, ce a simțit... Sau, în alta, merge încă mai departe, la extrapolare și absurd, la momentul cînd, în cosmos, posibilele, în loc să se excludă, există simultan ; nu ne mai aflăm atunci într-o lume așa-zis „reală“, fiindcă trăim, în același timp, în zece, o mie, zece mii de lumi *(Tlön Uqbar Orbis Tertium)*... Halucinant în imaginația lui ireversibilă, atingînd limita imaginației lui Poe, Chesterton,

Kafka şi a hinduismului (studiat la faţa locului), Borges conferă poveştii cerebrale fantastice întreaga ei valoare şi forţă: beţia intelectuală.

Fantasticul cerebral foloseşte un postulat esenţial: complexitatea universului, multiplicitatea lumilor îngemănate. Realitatea nu există ca atare, ea este anticamera unei alte realităţi posibile. În *Ruinele circulare*, de Borges, realitatea iniţială e universul gîndit de un fachir; un fachir care nu există însă decît în închipuirea unui alt fachir şi aşa mai departe — ca în reclamele publicitare în care un amator de aperitive ţine în mînă o sticlă a cărei etichetă înfăţişează un amator de aperitive ţinînd în mînă o sticlă etc. E teoria universurilor îmbucate unul într-altul: întregul cosmos nu e poate decît o moleculă din sîngele unui purice gigantic, care trăieşte şi el într-un cosmos care nu e decît o moleculă din sîngele unui alt purice...

Chiar şi sub forma lor de recreaţie matematică sau filozofică, aceste paradoxuri ale spiritului caracterizează structura fantasticului — şi adesea a miraculosului — din secolul nostru: nu o „lume reală“ supusă intruziunii forţelor exterioare cu chip de zei olimpieni, de îngeraşi ori de demoni, de spectre ridicule, ci *o lume vizibilă care nu e nici omogenă, nici unică,* ea aparţinînd unei serii de lumi *îngemănate.*

* * *

În aceeaşi epocă, în a doua jumătate a secolului XX, anumite forme ale romanului au vrut şi ele să discrediteze viziunea realistă banală, fără a face însă apel la fantasticul ştiinţific sau filozofic. Inspirîndu-se într-o oarecare măsură nu din Poe, nu din Chesterton, nu din Isaac Asimov, ci din Joyce, din Virginia Woolf şi din Dos Passos, *noul roman,* cum l-au numit ziariştii, mizează şi el pe faptul *că realitatea are straturi multiple.*

Pentru formele de inspiraţie literară grupate de Alain Robbe-Grillet, precum şi pentru amatorii de fantastic

cerebral, nu există o realitate unică, aceea a povestirii bine făcute; există un joc indecis al „posibilelor" sau, în domeniul viziunii, un caleidoscop. Deşi aparent foarte depărtaţi de „straniu" aşa cum se prezintă el în ficţiunea ştiinţifică, în imaginaţia parafilozofică sau paraştiinţifică, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor ori Claude Simon folosesc totuşi aceleaşi procedee ca şi fantasticul cerebral; singura diferenţă e că, în loc să ia drept temă insolitul, cosmicul, straniul, ei *aplică tehnica şi imaginaţia substanţei comune a existenţei umane.*

În felul acesta, existenţa banală devine şi ea eterogenă, impenetrabilă şi enigmatică. *Trepte* de Michel Butor nu e decît descrierea neobosită, făcută de trei personaje deosebite, a aceleiaşi extrem de comune experienţe umane: cîteva săptămîni din viaţa penultimei clase dintr-un liceu. Dar „noul roman" poate crea şi fantasmagorii, căci el nu descompune numai realitatea aparentă în secţiuni subiective de viaţă (ceea ce, în definitiv. nu poate produce o beţie a spiritului); el jonglează, de asemenea, cu „posibilele", întîmplîndu-i-se — chiar pentru un fapt banal şi nu pentru o aventură metafizică şi cosmică — să preschimbe realul într-un fel de magie şi de ambiguitate paralogică.

Ficţiunea ştiinţifică îngăduia — datorită postulatului călătoriei temporale — re-trăirea, re-vederea, de zece ori la rînd, a aceleiaşi scene, corectată potrivit diferitelor „posibile", intervenţiilor succesive. *În labirint* de Alain Robbe-Grillet oferă acelaşi joc; pornind însă de la o temă mai puţin spectaculoasă, mai puţin extraordinară decît cucerirea cosmosului, de la simpla aventură a unui soldat însărcinat cu un comision urgent în timpul unei derute.

Un mic oraş de provincie, acoperit de zăpadă, a doua zi după o înfrîngere imaginară a armatei franceze la Reichenfels. La răscrucea dintre două străzi, un felinar, niţică zăpadă bătătorită în jur, un soldat aşteptînd cu o cutie legată cu sfoară sub braţ. Un băiat îmbrăcat într-o pelerină trece pe acolo şi soldatul îl întreabă încotro trebuie s-o ia; dar băiatul nu se opreşte. Apoi, o cameră

a uneia din casele din preajmă, goală pentru moment, descrisă cu minuţie. Pe perete, un tablou : o cafenea, grupuri de băutori, în prim-plan un băieţel care ţine o cutie legată cu sfoară, în planul al doilea trei soldaţi aşezaţi, cu fizionomii neutre.

Ni se oferă două imagini, una reală — cea din stradă, cealaltă pictată în interiorul unei case. Să le punem acum în mişcare. A doua versiune a scenei în care băiatul trece pe lîngă soldat : de data asta băiatul se opreşte şi-l conduce pe soldat spre altă răscruce. Ajuns acolo, soldatul reîncepe să aştepte, iar băiatul trece din nou (dar e oare acelaşi ?). În sfîrşit, într-o altă versiune băiatul îl duce pe soldat într-o cafenea şi iată că, brusc, se recompune, de data asta în mod real, scena cu cafeneaua pe care o văzusem reprezentată într-o gravură pe peretele unei camere goale... Apoi totul reîncepe : încă un soldat aşteptînd lîngă un felinar, încă un băiat... Excelentă imitaţie a labirintelor care sînt puncte de atracţie prin bîlciuri. Sfîrşitul n-are importanţă, nici faptul că soldatul va fi ucis o dată cu venirea ocupanţilor, fără a fi putut preda destinatarului pachetul legat cu sfoară care conţinea hîrtiile şi amintirile unui camarad ucis în luptă. Şi, de altfel, toate acestea n-au fost oare visate de soldatul care agonizează ?

Reîntoarceri în timp, examinare a tuturor posibilelor, capcană pentru spirit, iată o temă „ştiinţifico-fantastică“. Sau chiar de roman poliţist, cum va fi într-un mod mai vădit, în 1966, *Casa de rendez-vous*.

* * *

Şi, într-adevăr, „noul roman“ foloseşte toate mijloacele pentru a elibera realitatea de acele reconstituiri dulcege şi artificiale, proprii povestirii realiste şi artei povestitorului. El încearcă să distrugă murmurul continuu, viziunea academică a „frescei sociale şi psihologice“. Simultaneisme, ca în *Pasajul Milano*, unde Michel Butor,

inspirat de Joyce și Dos Passos, descrie, amestecînd aventuri și conștiințe, o zi din viața colectivă a unui imobil din Paris. În *Dineu în oraș*, Claude Mauriac, afiliat mai tîrziu la acest „gen", realizează, pornind de la un simplu dineu parizian, nu o descriere facilă și plină de abilitate, ci un octogon de preocupări felurite și subconștiente: în jurul unei mese, opt persoane ale căror vorbe și ale căror gînduri secrete se încrucișează zece ore în șir, amestecîndu-se și învălmășindu-se într-un asemenea grad, încît cititorul nu poate „urmări" nici una din cele opt piste, pomenindu-se constrîns a simți, a suporta această realitate supraindividuală. Romanul nu mai e mișcarea continuă a unei conștiințe (a povestitorului sau a eroului), ci *mana* (cum *spuneau* primii sociologi) unui trib sau a unui grup. Tot așa, în *Marchiza a ieșit la ora cinci*, Claude Mauriac lasă pur și simplu să plutească, să se încrucișeze, să se contopească, să se destrame, asemenea norilor pe cer, conștiințele tuturor oamenilor ce trec prin răscrucea Buci între orele cinci și șase...

A aborda realul (materie a artei) dintr-un anume unghi, dintr-un unghi al viziunii care derutează aventurile noastre, iată intenția dominantă a acestui grup literar. Este vorba de a pune „eroul în fața lumii obiective și de a arăta că universul se dezarticulează sub ochii lui (și sub ai noștri), pentru a se organiza altfel, dar într-un mod tot atît de exact" [1]. Adesea, în loc să asiste la niște aventuri descrise complezent și abil, lucrurile trebuie să-l privească pe cititor direct. „*Ai* pus piciorul pe șina de aramă și, cu umărul drept, *încerci* în zadar să împingi panoul mobil." [2] Astfel, *Modificarea* de Michel Butor identifică, prin folosirea neașteptată a persoanei a doua, cititorul cu eroul romanului. Omul care intră cu greutate, strîmtorat și stînjenit, într-un compartiment al rapidului

[1] Claude Mauriac: *Le Dîner en ville*, Albin Michel, 1959, p. 68.

[2] Michel Butor: *La Modification*, Éd. de Minuit, 1957, p. 9. Traducere românească sub titlul *Renunțarea*, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

„Paris-Roma" („Te strecori prin deschizătura strîmtă atingîndu-i marginile, apoi valiza..."), acest om închis timp de două sute treizeci şi şase de pagini într-un rapid, unde-şi va retrăi şi regîndi viaţa, eşti *tu*, cititorule, pare a spune Butor. Acest „tu", în locul tradiţionalilor „eu" ori „el", are scopul de a modifica optica lecturii, transformînd, prin insistenţă, o povestire „exterioară" într-o obsesie intimă...

Fiindcă acest roman „direct", *cu un mod* (în sensul în care vorbim de „modurile" verbului în gramatică) derutant şi agresiv, vrea să violeze conştiinţa cititorului şi să-l smulgă din rolul obişnuit de spectator, el utilizează adesea chiar procedeele *fantasticului cerebral* născut aproape în acelaşi timp : răvăşire a structurii povestirii, depeizare şi agresiune. O povestire ştiinţifico-fantastică, *Omul care a pierdut marea* de Theodore Sturgeon, începe în acelaşi fel : „Închipuie-ţi că eşti un puşti şi că, într-o noapte întunecoasă, alergi cu un elicopter în mînă, spunînd repede : *brum, brum, brum.* Treci pe lîngă individul bolnav şi el vrea să *pieri din ochii lui* cu jucăria ta cu tot. Te crede poate prea bătrîn pentru a te mai juca cu jucării (...). E îmbrăcat într-un costum special şi seamănă cu un marţian..."

Brutală şi fantomatică totodată, povestea se desfăşoară şi se impune cu o precizie de coşmar ; căci copilul care-şi agită jucăria şi omul care agonizează într-un scafandru sînt una şi aceeaşi persoană : primul om debarcat pe Marte care, în ultimele lui clipe, îşi revede viaţa, e halucinat, se zbate şi se dedublează... Folosirea apostrofei, a lui *„tu"*, confuzia personajelor reduse la un muribund creează un fel de coşmar, iscînd o realitate ce nu mai e „descrisă" din exterior, sau povestită, ci trăită dinlăuntru... Şi e ciudat că un autor american de povestiri fantastice şi un analist modern al umanului, ca Butor, apelează la acelaşi procedeu.

Lucrul se explică prin faptul că, în fond, intenţiile lor sînt asemănătoare. Scriitorul ştiinţifico-fantastic vrea să sugereze o experienţă extraordinară, de coşmar, experienţă ce nu poate fi descrisă ca un episod al vieţii

banale. Butor, care rămîne un moralist, vrea să prezinte o experienţă umană ca pe o enigmă, nu ca pe o poveste ; să o abordeze din alt unghi decît acela al naraţiunii, să facă nu o povestire facilă, ci un mister, un *obiect* neliniştitor care fixează şi fascinează curiozitatea.

* * *

Aşa cum intenţiona un anume „impresionism" englez — de altfel, „noul roman" nu e niciodată foarte departe de Virginia Woolf — este vorba de a face ca realitatea — o realitate oarecare — să fie simţită ca avînd *mai multe straturi*. Nu va mai fi văzută doar suprafaţa ei imediat vizibilă de unde nu poate rezulta decît o povestire facilă şi clară ; va fi simţită lăuntric, fără a fi orînduită, povestită, explicitată : pe scurt, în timp ce romanul este un drum — sau o oglindă purtată de-a lungul unui drum — „noul roman" e o explorare a adîncurilor realului, explorarea unei mine părăsite cu nenumărate galerii, cu porţiuni de întuneric absolut, unde te pierzi...

În dezordinea aparentă a stilului voit derutant, *Drumul spre Flandra* de Claude Simon se organizează în mod admirabil în jurul unui subiect pasionant ; cartea seamănă cu acele desene în peniţă, încă şi mai fantastice decît desenele lui Hugo, unde liniile negre, liniile dure, cerneala, laviul, desenul subţire, grăbit, confuz, insistent încheagă, dacă te pricepi să le priveşti, un fel de gravură în acvaforte în care ochiul descoperă, cu satisfacţie, multiple perspective.

În mai 1940, pe drumul care duce spre Flandra, rătăcesc rămăşiţele unui pluton de cavalerişti. Trei bărbaţi, Georges, Blum şi Iglesia, în cele din urmă capturaţi de inamic. Căpitanul lor — dispărut — era din familia Reixach, şi devenise celebru datorită strămoşilor săi — unul se sinucisese în timpul Revoluţiei —, nevestei, enigmatica şi misterioasa Corinne, şi grajdului de curse, unde, de altfel, Iglesia era jocheu. Şi iată că pen-

tru cei trei cavalerişti, familia Reixach devine un fel de enigmă, care-i obsedează în permanenţă: în timpul bivuacurilor, al războiului pierdut, al aventurilor, al captivităţii. Cei trei oameni — prizonieri în cele din urmă — trebuie să aibă ceva de rumegat, şi acest ceva este istoria familiei Reixach, misterul sinuciderii strămoşului, misterul personalităţii Corinei, misterele mai puţin misterioase ale grajdului de curse. Dincolo de toate acestea, simţim însă că nu e chiar atît de simplu să cunoşti realitatea: aci, realitatea familiei Reixach trebuie să fie cu răbdare, lent, fragmentar reconstituită de trei inşi fără altă ocupaţie, care nu sînt decît substitute ale romancierului. Iată un mod ultraproustian de a reda realitatea masivă, profundă, neorganică, proliferantă: în loc să o povesteşti în chip inteligibil, o faci vizibilă prin închipuirile celor trei soldaţi rătăciţi de pluton, despre familia căpitanului lor... Regăsim acelaşi joc, în 1962, în *Inchizitoriul* lui Robert Pinget, unde o întreagă poveste (poliţistă, cum sînt, în aparenţă, numeroase subiecte ale „noului roman“) este văzută prin intermediul interogatoriului la care e supus un servitor bătrîn, surd şi vorbăreţ, timp de patru sute optzeci şi nouă de pagini...

Astfel, din lumea banală se naşte un fantastic cerebral opus miraculosului, opus gustului pentru un material extraordinar specific ficţiunii ştiinţifice. Lumea reală e alcătuită aci din întregul aluat uman, dar e văzută potrivit legilor unei *geometrii insolite*. Aceasta poate fi uneori înrudită cu arta aşa-zis „fantastică“, iar alteori cu arta „barocă“ — abundenţa ornamentelor, schimbarea perspectivelor, jocul perpetuu dintre real şi iluzie — aşa cum, într-un mod foarte semnificativ, ne-a dezvăluit prima operă a acestei „şcoli“ în cinematograf, *Anul trecut la Marienbad* de Alain Robbe-Grillet.

* * *

La fel cum altădată în pictură cubiştii şi preabstracţioniştii au distrus ordinea convenţională şi vizuală a tabloului, scriitorii „noului roman“, succesori ai ultra-

impresioniștilor englezi, veri buni cu imaginativii cerebrali ai ficțiunii științifice transformată în enigmă ori esteți redescoperind jocurile barocului, au o singură intenție comună : a face sensibilă separația dintre viziune și real, dintre bun-simț și estetică.

Ca și poezia postbaudelairiană, „noul roman“ [1] urmărește descoperirea „realului poetic“ înainte ca el să fie deformat și banalizat de onesta convenție pe care oamenii s-au înțeles să-și întemeieze viziunea asupra lucrurilor. El refuză acea lume reconstruită, lumea naratorului și a romancierului, în favoarea unei lumi sălbatece unde nu e explicat și comentat totul, ca la școala primară : „În locul universului de «semnificații» (psihologice, logice, sociale, funcționale), ar trebui încercată construirea unei lumi mai solide, mai *imediate*. Obiectele și gesturile se vor impune în primul rînd prin *prezență*, iar această prezență va continua să domine *orice teorie explicativă* (...). În acest viitor univers romanesc, gesturile și obiectele vor fi «acolo» înainte de a fi «ceva anume». Și ele vor *rămîne* acolo, dure, inalterabile, prezente pentru totdeauna, bătîndu-și joc de propriul lor sens.“ [2]

Astfel — și, fără îndoială, aci se află sursa puritană a „noului roman“ —, în orice evocare romanescă a fenomenelor umane se resimte un *păcat originar* : a vrea să explici totul înainte de-a fi înțeles ceva...

Pentru a te elibera, a te purifica de acest păcat se cuvine să surprinzi realitatea la nivelul elementar și complex totodată, la care ea este încă inexplicată, incomprehensibilă. Fie că același eveniment va fi văzut din mai multe unghiuri diferite, ca în *Trepte* sau *În labirint*, fie că mai multe evenimente se vor amesteca

[1] Trebuie să precizăm că aci nu îl vom descrie în ansamblu deoarece ansamblul nu există. Am vorbit în unele din capitolele anterioare despre această „școală“ în măsura în care ea exprimă astăzi anumite tendințe anterioare. Nu descriem aci decît cîteva forme sistematice.

[2] Alain Robbe-Grillet : *Une voie pour le roman futur*, N.R.F., 1956, p. 82.

sfidînd cronologia, ca în *Drumul spre Flandra*, este vorba de a sugera, de a regăsi, în spatele realității convenționale, ceea ce vom numi o *intrarealitate*, deoarece cuvîntul „suprarealitate" a fost folosit în alt sens. *Intrarealitatea* este acea substanță a existenței pe care o povestire prea rapidă, prea abil condusă — și deci simplificată — o neglijează. O găseam încă în 1951 în *Viața celorlalți*, unde Ladislas Dormandi pusese rămășag că va reproduce obiectiv, rece, indiferent, *toate* micile acțiuni ale locuitorilor unui tîrgușor...

La origine, Alain Robbe-Grillet adoptase a doua cale: și tocmai insolitul acestei metode a atras atenția asupra lui. În *Gelozia* (1957), nu se opunea meticulozității romanului de „analiză", psihologică sau socială, arătîndu-se mai complex, mai neliniștit, mai enigmatic, ci renunțînd la analiza propriu-zisă, la comentariu, în favoarea celei mai amănunțite, mai insistente, mai superficiale — și mai pline de sfidare — descrieri a lucrurilor: „Acum umbra stîlpului — a stîlpului care susține unghiul dinspre sud-est al acoperișului — împarte în două părți egale unghiul corespunzător al terasei. Terasa e o spațioasă galerie acoperită, înconjurînd casa pe trei din laturile ei. Cum lățimea galeriei e aceeași în porțiunea din mijloc și în părțile laterale, dîra de umbră proiectată de stîlp ajunge exact în colțul casei; se oprește însă acolo, căci numai dalele terasei sînt atinse de soare, aflat încă prea sus pe cer." [1]

E oare atît de iritant — voit iritant — acest studiu geometric și astronomic al umbrei unui stîlp pe o terasă? Totuși, intenția nu e atît — precum s-a afirmat adesea — aceea a unui „inginer", a unui teoretician... E mai degrabă intenția și inspirația unui *poet alexandrin*, a unui artist care, plictisit de falsele semnificații date de omul guraliv lucrurilor, ființelor și gesturilor, optează pentru evocarea prezenței lor proprii, absolutului lor, înainte de a fi fost viciate prin comentariile

[1] Alain Robbe-Grillet: *La Jalousie*, Éd. de Minuit, 1957, p. 9

psihologice ale inteligenței și ale culturii. *Gumele, Prin gaura cheii, Gelozia* de Robbe-Grillet și, mai tîrziu, *Punerea în scenă* de Claude Ollier rămîn sfidări estetice.

* * *

Nu mai există, deci, cum exista în teoria clasică a cunoașterii, o lume *văzută* și un romancier indiscret, ci un ansamblu complex în care ambii se amestecă. Romanul nou e „fenomenologic". În *Ecluza* de Jean-Pierre Faye, nu vedem o lume obiectivă, ci o lume ce pîlpîie în spiritul personajului care o vede; și nici nu mai e adus în scenă un personaj, ci o făptură cu contururi nesigure, greșit definită de cei din jur. *Lumea e reflexul omului și omul e reflexul lumii: două reflexe suprapuse într-o singură imagine,* care nu formează o realitate „obiectivă".

În aceste condiții drama romanescă nu se mai joacă deci între niște personaje fictive ale fabulei romanești, ci între autor și fantasmele lui, între scriitor și viziunea lui asupra lumii... E o problemă de optică. Este vorba de a face să coincidă două „imagini virtuale" : cea pe care lumea reală, dac-ar exista, și-ar face-o despre ea însăși și cea pe care romancierul încearcă să și-o facă despre raporturile lui cu lumea. Romanul devine deci o *„dramă a scriiturii"*, fiindcă prin *scriitură* scriitorul martir, poet și martor, traduce, la un nivel superior, adică la nivelul literaturii, drama oricărei ființe umane : fluctuațiile, mitomaniile și incertitudinile viziunii sale asupra lumii : „Prin scriitură, plutirea în imaginar, care este condiția însăși a oricărei povestiri (...), este făcută prizonieră. În această figură concretă a necesității care este spațiul conturat (...). Orice roman își conturează spațiul în felul lui (...), fiind în același timp itinerar neobosit, castel ferecat ori loc închis."[1] Nu se petrec,

[1] Jean-Pierre Faye: *Le Récit hunique*, Éd. du Seuil, 1967, pp. 202—203.

oare, întocmai lucrurile cu Philippe Sollers care, după ce evocase în 1962, în *Parcul*, un univers ce era reflexul unui reflex, scrie în 1965 *Dramă*, roman al cărui subiect e pur și simplu romancierul preocupat de romanul pe care ar vrea să-l scrie, la care se gîndește, dar al cărui subiect nu-l vom afla, căci adevărata „dramă" o constituie trezirile, ezitările, remușcările, anagoasele, proiecțiile confuze, amintirile reale sau imaginare ale omului care e pe cale de-a începe să scrie, adică de-a încerca zadarnic să-și pună la punct viziunea asupra lumii?

În această optică, aspectul „anecdotic" al romanului (care era, la origine, condiția lui de a fi) dispare aproape total, fiind înlocuit prin ceea ce sîntem obligați să numim un aspect „gnoseologic", adică printr-o teorie a cunoașterii, a incertitudinilor, a cețurilor și a pateticului cunoașterii. Astfel Jean Cayrol, inspiratorul și nașul acestei școli, aduce în discuție succesiunea imaginilor mentale, conexiunile și omogenitatea lor, nu numai în romanele sale cele mai recente, ci și într-un film cu *Muriel*. Cînd Jean-Claude Renard scrie *Tărîmul sacrului* (într-o manieră poetică, de altfel), el face o *„geologie interioară"*. Foarte semnificativ e titlul romanului publicat de Maurice Roche în 1966 : *Compact*. La fel de semnificativ subiectul : lumea reimaginată de un orb ; subiect simbolic pentru această tendință literară, întrucît, pentru ea, datorită neputinței și dificultății limbajului, orice roman e bîjbîială de orb, încercare primejdioasă și obscură de deslușire a unei realități insesizabile : *„Lectura este, într-un sens paradoxal, o experiență de orbire. Cel ce cutează a intra în noaptea ochilor săi, acolo unde se năruie credința superficială a ochilor, îndeplinește fără știrea lui o dorință profundă a limbajului. Paginile pe care trebuie să le DESCIFRĂM efectiv într-o carte nu se află numai aici, în fața noastră, clarificate și ordonate într-un obiect închis în el însuși, ci sînt prinse într-o altă țesătură, vie, unde inscripțiile persistă și în același*

timp se şterg, reapar şi capătă acel relief ce le leagă de povestirea pe care o reprezintă pentru noi[1]."

Între această şcoală literară a „problemelor de limbaj", grupată în jurul revistei *Tel Quel*, şi romanul tradiţional, pentru care limbajul nu era decît mijlocul de exprimare a unei viziuni suverane şi omnisciente, vom găsi cel mai „mare şpagat" posibil, unitate de măsură ideală pentru distanţa dintre romanul-povestire de altădată şi anumite căutări romaneşti de astăzi. Inspirat de fenomenologia şi de metodele „structuraliste", romanul îşi pune problema cunoaşterii şi a limbajului : operaţie la limitele reflexiei gnoseologice şi ale poeziei... Va exista tendinţa de a nu vedea în ea decît experimente de laborator, muncă metodologică într-un fel de „studio experimental".

Dar laboratorul, cu alte cuvinte „căutarea fundamentală şi teoretică", cum se spune în domeniul ştiinţific şi tehnic, poate avea repercusiuni în „aplicaţiile practice". Chiar şi romanul de tradiţie romanescă poate fi modificat. Căci romanul ar fi încetat să trăiască în urmă cu cinci secole dacă ar fi rămas la prima lui formulă, la variantele în proză ale poemelor cavalereşti... „Noul roman" al grupului de la Éditions de Minuit, romanul-problemă de limbaj al celor de la revista *Tel Quel* şi de la Éditions du Seuil nu vor converti, desigur, masa publicului la gustul lor pentru căutarea îndrăzneaţă sau pentru construcţia artificioasă. Ele vor revela însă, măcar parţial, noi unghiuri de vedere. Căci romanul nu are legi ; el îşi inventează în fiecare secol legile şi înnoirile. Informm prin natura lui, deoarece poate spune tot şi în absolut orice fel, romanul este proteic. Şi aceasta nu numai în cadrul înnoirilor, atît de absconse la prima vedere, pe care i le propun astăzi propriile lui laboratoare, ci şi în ansamblul vieţii lui. Viaţa lui nestăvilită care, asemeni vieţii organice în Cosmos, poate lua toate înfăţişările.

[1] Maurice Roche : *Compact*, Éd. du Seuil, 1966, p. 9.

XXIII

PROTEU SAU VOCAȚIILE ROMANULUI

Revoluția poetică în roman. — Încercare de definire a romanului: de la origini — povestirea — la evadarea în afara povestirii. — Materialul originar: invenția; romanul împotriva originilor lui. — Lupte înlăuntrul genului. — Teoreticienii romanului. — Proteu sau Cosmopolis-ul vocațiilor. — Romanul — colector de mituri.

Există numeroase arte poetice. N-a existat însă niciodată o „artă a romanului" demnă de acest nume; doar, la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cîteva „istorii ale romanului" care vedeau în studiul social și psihologic, pe atunci la apogeu, realizarea și fixația romanescă; astăzi, cînd nu sînt simple cataloage, istoriile romanului sînt alcătuite dintr-o serie de studii asupra foarte marilor creatori — Joyce sau Proust, de pildă —, fiindu-le, se pare, imposibil să dea o sinteză și, mai ales, o „definiție" a genului.

Mai întîi, după 1880, romanului i se întîmplă în parte ceea ce, tot atunci, i se întîmplă poeziei — ea fiind însă într-o mai mare măsură predestinată. Tratată în lumea clasică drept o artă *ornamentală* menită doar a glorifica realitatea sau a emite subtilități pe marginea ei, menținîndu-se însă la suprafața lucrurilor; invadată, în epoca romantică, de toate formele lirismului, dar neacceptînd deocamdată decît *locurile comune* (dragoste, natură, politică, sentimente nobile), poezia a căpătat brusc menirea — începînd de la Rimbaud, pentru a simplifica lucrurile —, de a exprima toate viziunile *extraordinare;* de atunci intenția ei a fost de a deruta, în timp ce pînă atunci avea misiunea de a aduce confirmări în domeniul sentimentelor admise.

E cît se poate de evident faptul că, cel puțin parțial, romanul a primit același șoc, începînd din aceeași epocă. Deoarece din 1880 apar în cadrul romanului așa-zisele „forțe de opoziție" : tendința de a spune nu ceea ce oricine știe ori ar putea ști, ci ceea ce nimeni n-ar fi capabil să *vadă* sau să-și imagineze. A fost un moment al conștiinței europene în care arta primea misiunea de a exprima insolitul, non-comunul, in loc de a legăna oamenii cu idei și sentimente arhicunoscute ; de a pătrunde în adîncul lucrurilor, în loc de a ornamenta și de a proslăvi suprafața lumii și a vieții.

Metamorfoza a fost completă pentru poezie, care și-a pierdut încetul cu încetul popularitatea, devenind în zilele noastre o artă aproape ezoterică. Incompletă pentru roman : în timp ce un poem în genul lui Lamartine sau al lui Musset este de neconceput în zilele noastre, un roman în genul lui Balzac sau chiar al lui Eugène Sue continuă să fie apreciat. De aceea romanul, care și-a păstrat o largă audiență, poate relua mai lesne *îndrăznelile* poeziei, tinzînd la rîndul lui să devină ezoteric [1] în experiențele romanești de „avangardă", dar continuînd să rămînă, într-o foarte mare măsură, accesibil marelui public. El joacă pe două planuri : avangarda și masa, fiind capabil, ca și cinematograful, să mențină — într-o mai mare măsură decît o artă definitiv subtilizată cum e poezia, sau decît o artă deja degradată cum e cea difuzată de Radioteleviziune — prin intermediul unor trepte, porțiuni, niveluri, contactul între arta absolută și publicul virtual.

Ca toate formele de expresie, romanul e astăzi angajat în *multiplicitatea nivelurilor artistice*, caracteristică pentru civilizația noastră. Între Racine și un țăran analfabet nu existau, în secolul al XVII-lea, decît unul sau două „niveluri" intermediare : romanele domnișoarei

[1] În ambele cazuri înțeleg prin „ezoteric" ceea ce nu interesează decît 0,01% dintr-o populație cu 10% bacalaureați sau persoane cu studii echivalente.

de Scudéry și vechile *fabliau*-uri ce supraviețuiau încă. Astăzi există șapte sau opt „niveluri“ de exigență, șapte sau opt forme de simbolism literar; și, din fericire, între ambiția cea mai epurată și hrana cea mai rudimentară a imaginației romanul continuă să fie prezent pe toate aceste planuri.

Ne este deci tot atît de greu să-l „definim“ și chiar să-l situăm, cum ne-ar fi să definim „muzica“ referindu-ne la o șansonetă și la o compoziție dodecafonică, fără a-l uita pe Bach.



Pe lîngă această multitudine de vocații actuale, romanul rămîne *împărțit* între definiția lui originară și tot ceea ce s-a adăugat, de-a lungul veacurilor, peste vocația lui inițială. Orice roman actual, cel mai lipsit de pretenții sau, dimpotrivă, cel mai sofisticat, reprezintă un conflict între pretenția elementară a romanului — de a fi o povestire — și intențiile care urmăresc să îmbogățească, sau chiar să răstoarne, să transforme total simpla povestire originară.

Definiția minimă a romanului — în sensul cel mai vag, de la origini pînă azi — ar fi următoarea: o „istorie“ care comportă „personaje“ și o acțiune. Personajele și acțiunea abundă, se construiesc și se intrică în romanul tradițional. Dacă vrem, ca Alain Robbe-Grillet, să „scoatem povestirea din făgașul ei“ sîntem nevoiți să reducem această punere în scenă. Dar dacă n-ar mai exista decît un decor fără personaje, decît o meditație fără decor, cuvîntul „roman“ și-ar pierde sensul și opera ar deveni poem, eseu, solilocviu etc. Așa se explică faptul că numeroase pagini *descriptive* ale lui Claude Ollier în zilele noastre, ale lui Flaubert în secolul al XIX-lea, ale lui Tasso în secolul al XVI-lea, seamănă mai mult cu *poemul* unui alexandrin ca Properțiu decît cu niște pagini de „roman“...

La origine romanul povestește o *istorie*, cu o acțiune și diverse episoade. Încetul cu încetul, mai mult decît „istoria“ ca atare începe să intereseze „valoarea ei psihologică“, studiul social al cărei pretext era și, în sfîrșit, — la Joyce, Proust sau în „noul roman“ — analiza aplicată, bizantină, estetică, științifică, metafizică, a unei realități în care „istoria“ nu mai slujește decît drept alibi și drept material pentru *lucrul*... poetului. E tentația *alexandrinismului* pe care Flaubert, în alte circumstanțe, o suferise deja.

Am putea deci defini romanul după modul în care a servit : *a te folosi de „povestirea pură“* (cum e intriga din *Cei trei mușchetari) pentru a exprima altceva decît povestirea însăși*. Din secolul al XIII-lea, povestirile Graalului (în versuri sau în proză) au *slujit* la exprimarea noțiunilor mistice ; *Noua Heloisă* se sprijină pe o povestire sentimentală pentru a defini un stil de viață, moral, bucolic și pasionat ; Balzac folosește aventurile rocambolești ale unui Vautrin sau ale unui Rastignac pentru a face sociologie ; Barrès istorisește viața lui Petite-Secousse pentru a face să strălucească propriul lui estetism ; scriind despre revoluția chineză, Malraux scrie un tratat pascalian despre *Condiția umană* în secolul XX ; Kafka traduce angoasa morală într-un *Proces ;* Claude Simon sau Alain Robbe-Grillet descriu în niște romane ce sînt mai degrabă enigme decît povestiri, labirintul pe care-l reprezintă realitatea pentru spiritul uman...

Astfel romanul este *un exercițiu literar în care te folosești de o povestire pentru a exprima altceva*. Definiția de mai sus convine tot atît de bine romanului moral, estetizant sau filozofic, cît și romanului „tradițional“ care folosește și el povestirea în vederea frescei sociale sau psihologice... Cît privește *povestirea pură*, „punctul de plecare al romanului“, s-ar părea că Alexandre Dumas oferă cel mai elocvent exemplu.

* * *

Astfel, întregul roman se sprijină pe conflictul dintre *pretext* — o povestire — și îmbogățirea pretextului prin intențiile mai mult sau mai puțin subtile sau pedante ale creatorului. Rari sînt „romancierii" care, asemeni strămoșului lor Boccaccio, mărturisesc cu franchețǎ că sînt *povestitori*, potrivit intenției primitive și, într-un fel, biologice a „povestirii" : „N-am pretins niciodată că sînt altceva decît un povestitor", scrie cu mîndrie Somerset Maugham ; el își reclamă dreptul de a fi doar „cel ce povestește o istorie", văzînd în roman numai „o istorie plauzibilă și coerentă, incidente variate și verosimile, caractere vii, surprinse pe viu, și un dialog firesc." [1] Iată-ne aproape de definiția din *Littré :* „O istorie fictivă, scrisă în proză, unde autorul încearcă să trezească interesul prin zugrăvirea pasiunilor, moravurilor, sau prin singularitatea aventurilor".

Chiar dacă, de data asta, *Littré*-ul nu e complet în enumerarea elementelor ce pot „trezi interesul", el sesizează, ca și Maugham, care e funcția originară a romanului : „a trezi interesul" printr-o înșiruire oarecare. La urma urmelor, nu e oare acesta meritul *foarte marilor* romancieri, iubiți de noi pentru *invenția romanescă pură* — povestirea, povestirea simplă, bogată și abundentă —, mai mult decît pentru *intențiile* lor de a o îmbogăți ? Balzac, de pildă ; Tolstoi sau, la fel de bine, Dostoievski, așa cum îl vedea Henri Massis : „Romancierul este omul căruia îi place să povestească istorii, e Dostoievski, care întîlnind pe stradă un muncitor însoțit nu de nevastă, ci doar de un băiețel, își imaginează imediat o întreagă dramă. Își închipuie că mama a murit de curînd, că văduvul lucrează toată săptămîna, în timp ce copilul rămîne în grija vreunei bătrîne. Ei locuiesc *desigur* într-un subsol unde bărbatul ocupă o cameră mică, poate doar un colț al camerei. Și astăzi, duminică, tatăl a dus copilul la o rudă, la sora moartei probabil. «Vreau,

[1] Somerset Maugham : *Digression on the Art of Fiction*, Washington, Library of Congress, 1956, pp. 6—10.

spune el, ca această mătuşă pe care nu o vom vedea prea des, să fie măritată cu un subofiţer.» Plecînd de aci, inventează o întreagă istorie, imaginează înmormîntarea mamei, atitudinea soţului, a surorii, şi toate faptele, toate gesturile, toate incidentele. Aşa e romancierul autentic. El nu e scriitorul care observă de dragul de a observa, care «spionează realitatea», ci cel care se retrage în ceea ce Nietzsche numeşte *camera sa obscură*, în instinctul lui, pentru a exprima «natura», «lucrul trăit»" [1].

Se poate oare ceva mai tulburător? Desigur, există o forţă originară a romanului, forţă care e tocmai această tulburare a invenţiei şi pe care au posedat-o aproape toţi cei „mari", într-un mod specific fiecăruia: Joyce sau Musil, de pildă, sau Balzac, Dickens, Hardy, Tolstoi, Proust, de asemenea.

Dar bogăţia invenţiei e o forţă a naturii, nu o *formă* a romanului. Zola, de exemplu, care crede în „valoarea sociologică" a literaturii, dispreţuieşte această facilitate naturală: „Atîta vreme cît romanul a fost un divertisment al spiritului, un amuzament căruia nu i se cerea decît graţie şi vervă se înţelege că marea lui calitate era, în primul rînd, de a da dovadă de o invenţie abundentă." [2]

Romanul nu se satisface prin roman, adică prin invenţie, acea invenţie a lui Rabelais. Este un gen care trăieşte de pe urma a tot ce nu e el însuşi, care îşi caută neîncetat calităţi şi ambiţii noi. Mai întîi, desigur, coerenţa interioară, un fel de înţeleaptă rutină a subiectului bine tratat. La Harpe îl admiră pe Lesage: „Lesage a introdus în romanele sale talentul comediei şi acel

[1] Henri Massis: *Réflexions sur l'art du roman*, Plon, 1927, p. 42.

[2] Émile Zola: *Le Roman expérimental*, Fasquelle, 1913, p. 206.

spirit de observaţie specific: el a zugrăvit moravuri şi caractere; e plin de naturaleţe şi de verosimilitate." [1]

„Verosimilitate"! Ceea ce numim verosimilitate nu e decît *omogenitatea*, ceea ce face din roman o maşină bine alcătuită, o dramă bine combinată, adică, la urma urmelor, un poem armonios, culmea artificiului literar. Iată motivul pentru care, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, se impusese o întreagă teorie a romanului, calchiată pe o artă dramatică cuminte şi cam şcolărească: „Într-un roman bine construit, caractere interesante se desfăşoară de-a lungul unei acţiuni coerente, ambele născîndu-se în acelaşi timp. Şi, într-adevăr, una dintre doctrinele romanului — singura net afirmată — s-a impus la romancierii „tradiţionali" între 1880 şi 1930, chiar în momentul cînd, de cealaltă parte, romanul se reînnoia... Pentru René Boylesve conversînd, în 1925, cu Paul Valéry (vai!) romanul consistă în a „crea personaje" şi „a da viaţă" [2]. De aceea Paul Valéry nu a scris decît romanul domnului Teste, care aparţine desigur, total şi inconştient, şcolii „noului roman".

Această supunere a romanului faţă de regulile artei dramatice, faţă de ambiţiile zugrăvirii psihologice şi sociale, a fost imediat combătută de romanul „ironic", impresionist, tragic, estetic... Nu era vorba decît despre o formulă „burgheză" şi sclerozată, împotriva căreia s-a lansat repede un atac: „Cine va decide dacă un personaj e sau nu *viu?* (...) Este puţin probabil ca un personaj al lui Proust să i se pară valabil amatorului de romane-foileton: amatorul de peripeţii nu va crede în existenţa unor oameni atît de ocupaţi cu analizarea propriilor sentimente. *Adevărul psihologic*, sau, mai precis viziunea pe care fiecare şi-o face asupra lui, e atît de *arbitrară!*" [3] Iar Kléber Haedens, în al său *Paradox asupra romanului*,

[1] La Harpe: *Cours de Littérature*, Didot, 1857, vol. III, p. 185.
[2] René Boylesve: *Opinions sur le roman*, Plon, 1929, p. 184.
[3] Roger Caillois: *Puissances du roman*. Sagittaire, 1942, p. 153.

adaugă: „Personajul viu e cea mai grozavă invenție a profesorilor."

Dorind, precum odinioară tragedia, să-și găsească omogenitatea (verosimilitate socială, psihologică și dramatică), romanul cădea în același artificiu ca și tragedia clasică, iar forțele vii ale secolului XX se ridicară, asemeni romanticilor de altădată, împotriva acestei căutări a unui artificiu, a unei convenții: a face din niște ființe umane cu desăvîrșire incoerente, „personaje" solide și omogene, tipice și exemplare. Tot așa, în ce privește subiectul cărții: a face dintr-o viață haotică o aventură ordonată, tragică și armonioasă în același timp — căci nu se dădeau înapoi de la nimic... Criticului Walter Besant, care afirmă că un roman constă în „aventurile" conținute, Henry James îi răspunde că *totul* este o aventură, pînă și cel mai neînsemnat eveniment, adăugînd: „În interiorul dramelor văd alte drame, precum și nenumărate puncte de vedere."[1] *Aventura* nu-i mai este suficientă *romanului* care, mai degrabă decît *roman*, vrea să fie *poem* sau eseu: „Dintr-un roman ce pare la prima vedere povestirea abilă a unei istorii cu fantome, *O coardă prea întinsă*, Henry James face, prin simbolismul latent al limbii și al imaginilor, un adevărat *poem* sugestiv."[2] Iar romancierii așază (mult înainte de epoca noastră) romanul în patul lui Procust, nu pentru a-l scurta, ci pentru a-i alungi membrele, înfățișîndu-ne, în doctrine mai mult sau mai puțin uitate (dar foarte apropiate de atîtea și atîtea manifeste actuale!) voința romancierului de a ne conduce la „acel ceva care se ascunde *în spatele* istoriei, oamenilor sau locurilor; la acel ceva aflat încă și mai departe, acolo unde istoria, oamenii și locul plutesc probabil în ceva și mai vast."[3] Iată

[1] Henry James: *The Art of Fiction*, London, Hart-Davis, 1948, p. 79.

[2] R. Bechtold Heilman în *Forms of the Modern Fiction*, Minneapolis, p. 228.

[3] E. K. Brown: *Rhythm in the Novel*, University of Toronto, 1950, p. 58.

opinia unui *scholar* american, formulată mult înainte de „noul roman" și într-o manieră mai moralizatoare. Un spaniol ca José María Gironella avertiza că „pentru a ajunge la plenitudine, un romancier trebuie să izbutească a *rezolva interior* anumite probleme fundamentale" [1]. Romanul devenea astfel produsul unei asceze personale, estetice sau morale... Cît privește ambiția sa de cunoaștere „totală", François Mauriac îi revelează toate implicațiile metafizice și spirituale : „Despre această artă, atît de lăudată și tot atît de ponegrită, trebuie să spunem că dacă *și-ar fi atins scopul,* adică redarea complexității unui om (...), promisiunea șarpelui antic s-ar fi împlinit, iar noi romancierii am fi fost asemenea zeilor." [2]

Tensiunea interioară, „dialectica" acestei forme de expresie literară este următoarea : a porni de la un pretext secundar la urma urmelor — al povestirii unei istorii —, și a da un răspuns întrebărilor sociale, metafizice, morale, psihologice, ale omului modern.

Dar nu e oare acesta un rol banal, jucat la fel de bine de cinematograf sau de oricare dintre formele artei narative ? Fără îndoială că da. Însă pînă la civilizația noastră care a creat romanul, doar mitul și epopeea jucaseră acest rol. Romanul nu este deci succesorul povestirii recreative, ci al epopeii și al mitului...

Celui mai elementar, dacă nu inferior, gen, povestirii adică, i-am încredințat ambițiile noastre cele mai înalte, neliniștile noastre, dorința noastră de a cerceta și de a descoperi. Între natura lui originară și exigențele noastre actuale, conflictul continuă să existe și, la diferite niveluri, dă naștere neîncetat unui hibrid, unui monstru; un amestec de vorbărie, misticism, documentație, literatură recreativă și angoasă, de căutare estetică și de complezență literară : Proteu.

[1] José María Gironella : *El Novelista ante el mundo,* Madrid, Ateneo, 1954, p. 8.

[2] François Mauriac : *Le Romancier et ses personnages,* Corrêa, 1952, p. 117.



În ultima carte a *Georgicelor* lui Virgiliu există o poveste mitologică în alexandrin care are putere de simbol : povestea lui Proteu, păstorul turmelor inumane ale mării. Înzestrat cu darul de a ghici, acest bătrîn pisălog şi inform, păzitor al formelor monstruoase, cunoaşte în înţelepciunea lui secretele destinelor, ale oamenilor şi ale zeilor ; nu le dezvăluie însă decît dacă e constrîns. E inform ca apa, elementul său, şi perfid ca focul ; pentru a interoga acest oracol, pentru a-l auzi vorbind, trebuie să-l păcălești, să-l iei prin surprindere, să-l înlănţui... Și nici atunci nu va vorbi, chiar în lanţuri fiind se va transforma în incendiu, în fiară, în balaur, în izvor, înainte de a consimţi să răspundă omului care-l interoghează.

Așa e şi romanul modern : încărcat invizibil şi lent, progresiv, în cursul unui secol şi jumătate, nu numai cu secretele şi angoasele omeneşti, ci şi cu secretul şi angoasa creaţiei ; duhovnic şi ghicitor. Și totuși, incapabil de a formula marele secret, pierzîndu-se în flecăreli, transformîndu-se, chiar în clipa în care crezi că îl stăpînești, nu în flacără, tigru, undă, ci în „studiu psihologic", în „descriere pitorească", în „analiză socială", în poem larvar, în eseu viclean, în epopee filozofică, în enigmă sau în ecuaţie a unor numere iraţionale...

„Cosmopolis al vocaţiilor" [1], romanul acesta nu poate şi nici nu vrea să se definească *prin vreo formă sau prin vreo intenţie*. Multiple sînt intenţiile — sociale, psihologice, recreative, estetice, metafizice etc. — şi schimbătoare formele actuale ale lui Proteu, de la romanul-rebus al vreunei noi şcoli pînă la povestirea tradiţională bine construită, trecînd prin povestea poetică, prin confesiune etc. Nimic nu îngăduie circumscrierea şi *fixarea* acestui mod de expresie literară *totală* care a devenit progresiv romanul de la sfîrşitul secolului al XIX-lea

[1] Giambattista Vigari: în *Sorti del romanzo,* rev. *Ulisse,* nr. IV 1956—1957, p. 966.

pînă astăzi : „Un roman fără subiect, fără arhitectură, fără compoziţie, e posibil“ [1], scria un romancier de la răspîntia veacului.

Şi, într-adevăr, dăm romanului misiunea de a exprima totul despre om, inclusiv inumanitatea lui şi inumanitatea celor ce-l înconjoară : *Immanis pecoris custos, immanior ipse*... „Păstor al unei turme de monştri, şi mai monstruos decît ei“, romanul nostru nu vrea să fie o anume formă literară, un anume gen... Doar mişunul anumitor imagini, imagini ale vieţii, ori ale tărîmului de dincolo, familiare sau mistice, sociale sau estetice, de fiecare dată altele...

Existenţa polivalentă, uneori larvară, a romanului-Proteu, se poate defini ca fiind vocea care pleacă de la o poveste — de la o „povestire“ —, pentru a exprima tot ce nu este poveste : aceasta era funcţia Proteului virgilian care, sub cele mai felurite aspecte, dar totdeauna povestind sau prefăcîndu-se că povesteşte — problema „mitului“ deci —, rostea oracolul pentru fiecare dintre aceia care ştiuseră să-l constrîngă a răspunde.

Astăzi, pentru noi, valoarea romanului nu decurge atît din subiect (există atîtea studii istorice, sociologice etc. !), nici din iscusinţa şi şiretenia unui ziarist abil, care se numeşte romancier... Farmecul romanului e cel al unei *voci*, al unui mit. Pornind de la o fabulă, el dezvăluie viaţa şi secretele de dincolo de viaţă, de dincolo de real...

Romanul poate spune totul pornind de la nimic. Ne putem întreba atunci în ce constă „calitatea“, „valoarea“ lui, şi din ce unghi, fie că ne este sau nu pe plac, îl putem „judeca“ de fiecare dată aşa cum face atît criticul cît şi cititorul... Excelenţa romanului rezidă, fără îndoială, în forţa şi puterea de convingere a viziunii pe care o oferă, a vocii care vorbeşte şi, de asemenea, a acelei construcţii arhitecturale care se impune prin ea însăşi, revelînd anumite proprietăţi ale spaţiului imaginar.

[1] Pío Baroja : *Obras completas*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, vol. IV, p. 326.

XXIV

ROMANUL PLIN DE PATOS

Căutarea unui criteriu estetic. — Construcția poetică a romanului, jocul artistic al temelor. Materie și manieră, subiect și „stil“. — Dubla seducție a romanului. — Justețea tonului, „canto“-ul personal, pateticul muzical. — Autorul și subiectul său : romancierul în ceasul sincerității.

Definiția romanului : o creație literară care folosește povestirea pentru a exprima altceva. — Talent și geniu în roman : o artă totală.

Paul Valéry spunea că unele monumente vorbesc, iar altele *cîntă*. Cazul romanului e, la urma urmelor, asemănător : romanul devine astfel o *artă*, ca arhitectura sau ca poezia...

Dar unde e acea muzică, unde e acel „patos“ ? ne vom întreba. Acea muzică nu e prea diferită de *încîntarea artistică* pe care o găsim în *Simfonia a șaptea* sau în *Cîntarea celui Neiubit*. Mai mult decît de materie, adică de volumele arhitecturale, de sunetele muzicale, de cuvintele poetice, ea depinde de o anume *rînduire* a materiei respective, de *ritmul* pe care i-l imprimă creatorul.

În acest sens, nu există nici o deosebire între roman și poezie. „Romanul este un poem care se citește, după cum romanul în versuri este un poem care se cîntă.“ [1] După părerea lui Michel Butor [2], ca și după aceea a

[1] *Interview d'Anatole France dans Le Cardonnel et Ch. Vellay : La Littérature contemporaine,* Mercure de France, 1905, p. 7.

[2] În următoarele două paragrafe rezum o conferință a lui Michel Butor, *Romanul și poezia,* publicată în *Les Lettres nouvelles,* februarie, 1961, pp. 47—65. Genul particular al conferinței mi-a îngăduit să citez din text, luîndu-mi libertatea de a-l condensa.

lui... Anatole France, poetul folosește cuvinte curente, dar le alătură într-un mod particular, care le dă „un sens nou, o strălucire nouă. Combinîndu-le într-o manieră inedită, izbutește să exprime prin mijlocirea lor ceea ce limbajul comun era incapabil să exprime... Poetul acționează astfel nu numai asupra cuvintelor, ci și asupra frazelor, căci există un anume ritm în succesiunea frazelor și tocmai acesta impresionează atît în *Tristețea lui Olympio* cît și în *Un anotimp în infern.*

Și nu se poate oare conferi un ritm nu numai frazelor, ci unor conversații întregi, unor episoade, unor scene „romanești", unui șir de evenimente? Romancierul „compune" atunci un fel de simfonie sau de cvartet, a căror materie, în sensul larg al cuvîntului, rezultă din evoluția intrigii ori a sensibilității, nu din mișcările melodice. A înlănțui aceste mișcări, a stabili între ele raporturi armonice, de fugă, de contrapunct, iată *arta* romancierului, atît de asemănătoare cu aceea a muzicianului, a poetului, a arhitectului, a pictorului. În toate domeniile e vorba de a crea raporturi de valori, acorduri sau disonanțe în cadrul unei *compoziții* vaste. *Război și pace* își datorează măreția înlănțuirii motivelor și temelor: „Înfățișarea caracterelor, turnura unei situații, forța unui peisaj ori a unui mediu (...) fixează ritmul unei opere." [1] Ca și muzica, romanul este o desfășurare absolută, „timpul... fiind în multe cazuri unicul personaj [2]".

Geniul romanesc este deci un aranjament muzical, patetic, imaginativ, seducător, al unei materii romanești întîmplătoare: „Totul sau orice poate servi drept temă unei opere romanești." [3] Am putea crede deci că

[1] Pierre Kaufmann în *Problèmes du roman (Confluences)*, p. 255.

[2] Mariano Baquero Coyanes: *Problemas de la novela contemporánea*, Madrid, Ateneo, 1956, p. 28.

[3] Léon Bopp: *Esquisse d'un traité du roman*, Gallimard, 1935, p. 117.

există o „artă a romanului", care se învață așa cum se învață „arta fugii". Și, fără îndoială, o asemenea artă există de vreme ce romancierii gustați de marele public o folosesc, după cum există și o metodă utilă de a preda desenul sau armonia : „A compune un roman e o artă ce se poate învăța și care va putea fi, pînă la un punct, predată întocmai cum se predă ziaristica oricărui student la litere înzestrat cu imaginație." [1]

Totuși, la fel ca și în pictură sau în muzică, aceste exerciții școlărești nu sînt suficiente pentru crearea unei capodopere. Fiindcă, întocmai ca orice artă, romanul pare a răspunde, o dată făcut, unei formule perfecte, unei „ecuații romanești". Dar, datorită *incidenței materiei romanești (autor și subiect) cu algebra romanescă*, formula nu poate fi utilizată decît o singură dată...

* * *

Valoarea unui mare roman, forța de emoționare și reușita lui artistică par astfel independente de *subiect* ; ele depind numai de bogăția, forța și originalitatea *cîntecului romanesc*. Totul depinde de arta de a opune valori, de a crea acorduri, contraste și raporturi între personaje, evenimente, locuri și episoade. Arta din *Mînăstirea din Parma* este o fugă între indivizi și societate, între ambiție și dorința de a fi fericit ; patru teme — Fabrice, Sanseverina, Mosca, Clélia — ale căror variațiuni sînt încîntătoare ; întregul e susținut de o mișcare simfonică amorsată de intrarea francezilor în Milano și de Waterloo, apoi de farmecul personal al laitmotivului Fabrice...

Reușita ține aci de *jocul artistic* al temelor și nu de temele ca atare ; ele s-ar rezuma la o ecuație, la o

[1] Marcel Barrière : *Essai sur l'art du roman*, Champion, 1931, p. 12.

combinație matematică a elementelor din roman, unde elementele n-au importanță prin ele însele... Doar că, pe de altă parte, *această ecuație n-ar putea fi găsită decît cu aceste elemente și pornindu-se de la aceste elemente*... Materia romanului nu are nici un rol în perfecțiunea lui, dar numai pornind de la *această materie* s-a putut atinge *această* perfecțiune. Ea nu va putea fi dobîndită prin aplicare la o materie diferită. Orice mare roman își datorează frumusețea unei *formule* — mai mult sau mai puțin conștient elaborată —, fără a exista însă o formulă generală a romanului. Precisă și matematică în fiecare caz, formula e diferită în fiecare caz.

În această privință, formula creației artistice se desparte de formula legilor fizice. Legea căderii corpurilor e totdeauna aceeași, indiferent de corpurile la care se aplică ; ecuația ritmului romanesc, sau a muzicii romanești, e de fiecare dată nouă, alta pentru fiecare subiect și pentru fiecare creator. Explicația este evidentă : în fizică există trei sau patru factori ; în creația artistică există cîteva mii.

În acest sens marile romane, a căror „compoziție" patetică și magistrală se impune, pot aparține tuturor școlilor ; valoarea lor universală lasă loc, de altfel, tuturor nuanțelor gustului personal. Arta lui Bach, Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy este indiscutabilă, dar îl poți prefera pe Debussy lui Wagner sau invers. Tot așa, *Moș Goriot, Mînăstirea din Parma, Război și pace, Idiotul, Ulise, Condiția umană, Omul fără însușiri* se prezintă drept opere a căror armonie interioară și, în consecință, a căror bogăție rețin prin forța și complexitatea raporturilor sugerate, prin ritmul mișcărilor romanești care se încrucișează ; totuși poți prefera *Ulise* lui *Moș Goriot*, sau invers, așa cum îl poți prefera pe Debussy lui Wagner.

Căci a face din roman o „compoziție" nu înseamnă a-i înlătura *conținutul*. Arta romanescă nu poate fi redusă la darul de a face diferite aranjamente pe marginea unui subiect oarecare. Acest dar e legat, la fiecare

creator, de *materia* tratată. Darul „compoziţiei“ la Mozart, Beethoven, Wagner, Debussy, depinde de anumite *acorduri* care constituie „materia“ lor. Matisse e patetic şi magistral cînd pictează trandafiri, Rouault cînd pictează figuri torturate; dacă Matisse ar fi fost pus să picteze chipuri angoasate, iar Rouault — trandafiri proaspeţi în faţa unei ferestre deschise, nici unul dintre ei n-ar mai fi avut nici un dar al „compoziţiei“, al emoţiei, al ritmului... Nu ni-l putem imagina pe Balzac făcînd un reportaj metafizic asupra revoluţiei din China, şi nici pe Malraux scriind memoriile unor tineri căsătoriţi...

Ritmul, caracteristică a artei, pur teoretic în principiu, este asemănător unei esenţe platoniciene ori unui raport matematic; acest ritm nu se poate inventa, nu se poate *încarna* decît în condiţii cu totul singulare şi precise de fiecare dată. Nu vom regăsi *niciodată* ritmul artistic din *Război şi pace*: el presupune un anume stadiu social şi un anume individ, Rusia şerbilor şi a nobililor de la mijlocul veacului al XIX-lea şi pe acel conte, Lev Tolstoi, mistic, plin de naturaleţe şi aristocrat totodată, dezgustat şi de socialism şi de naturalism.

Astfel, falsa problemă a „subiectului“ sau a „materiei“ romaneşti este eliminată, după cum tot atît de uşor ea poate fi eliminată şi din artele plastice. Valoarea unui roman nu se datorează subiectului şi materiei lui, dar fără *acest* subiect, fără *această* materie, romanul n-ar fi putut fi ceea ce este. Arta nu rezidă în subiect, dar depinde de subiect.

Căci artistul a ştiut să-şi aleagă materia romanescă. De aceea nu putem separa niciodată *subiectul de artă*. Romanul cel mai abil, cel mai sincer chiar, cel mai „inspirat“, cel mai „personal“ păleşte la a doua lectură dacă autorul nu a tratat un subiect care să fie al *său*; iar studiul cel mai precis, cel mai viu, cel mai adevărat, rămîne doar un „document“, nu un roman, dacă nu şi-a găsit o muzică şi un ritm care să facă din el altceva decît un tablou bine compus.

Prin patosul lui artistic, un roman trebuie să-şi „depăşească“ subiectul, deşi subiectul îi este *indispen-*

sabil. „Romanul, dintre toate artele cel mai asemănător vieții, nu există cu adevărat decît atunci cînd imaginea ce ne-o propune rezultă dintr-o nesupunere plină de îndrăzneală față de injoncțiunile vieții.“ [1] *Moș Goriot* e altceva decît un studiu social, *Crimă și pedeapsă* — altceva decît urmările unui fapt divers, *Jurnalul unui preot de țară* — altceva decît jurnalul unui preot de țară. Așa cum, în mod evident, un tablou de Matisse e altceva decît descrierea exactă și chiar plăcută a unei carafe.

* * *

În orice romancier există deci două elemente : geniul său pentru compoziția „muzicală“, patetică, algebrică și pasiunea pe care o dovedește în tratarea anumitor subiecte. Nu depinde de el să separe aceste două elemente : romancierul nu își poate fixa și crea arta decît în propria ei *materie*.

Cititorul suferă și el o dublă seducție. Pe de-o parte, cititorului îi place un roman perfect, un roman al cărui ritm, armonie, contrapunct să-l încînte. Pe de altă parte, ca și romancierul însuși de altfel, poate prefera anumite teme romanești, anumite tehnici, un anumit material uman. Există amatori de romane exotice, de romane sociale, psihologice, de tehnică narativă, de tehnică sofisticată, există chiar și amatori de romane polițiste...

De aci diversitatea gusturilor, care nu exclude cîtuși de puțin recunoașterea unei arte independente față de gusturile personale. Admirăm măiestria și strălucirea cu care Rubens pictează cai și trupuri de femei — chiar dacă în realitate nu ne simțim de fel atrași de cai și nici de blondele trupeșe ; acolo, nu mai vedem cai și femei,

[1] Nelly Cormeau : *Physiologie du roman,* Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1947, p. 219.

ci doar nuanțe blonde și roșcate, ritm, linii, emoție. Rubens nu ne emoționează prin *subiecte*, ci prin acea mișcare patetică și plină de ardoare, muzicală am putea spune, care depășește subiectul. Dar, evident, dacă sîntem amatori de peisaje, Poussin ne va seduce pe o linie mai „personală".

Tot așa, putem fi atrași de sumbrul și perfectul *Cuib de vipere*, fără a ne fi pe plac sentimentele crude și morbide sau gustul cremenii de armă din *Speranța* : putem fi atrași de ele ca de o algebră interioară și fascinantă a frămîntării psihologice sau a acțiunii virile, chiar dacă frămîntarea psihologică și acțiunea virilă nu ne interesează.

Astfel, fiecărui cititor i se oferă un dublu registru : al pasiunii personale față de un anumit „subiect", o anumită „tehnică" — atracție superficială corespunzînd temperamentului și formației sale —, și al fascinației exercitate de insistența operei ce și-a găsit ritmul, un ritm pe care-l impune unei teme străine auditoriului. Această fascinație „imparțială" constituie în mod evident singura definiție posibilă a romanului *valabil* : cel care își exercită forța de seducție asupra unui cititor căruia „materia" și „subiectul" îi sînt indiferente.

* * *

Ne place deci să auzim *cuvîntul potrivit.* Nu are importanță faptul că adevărurile astfel scoase la lumină se contrazic. Deși incompatibili, Stendhal și Bernanos sînt reuniți în adevărul și precizia *marelui* roman. Le putem opune ideile, concluziile, așa cum în viață acceptăm păreri contradictorii, dar nu vom înceta să ne lăsăm convinși și de unul și de celălalt...

Astfel, romanul de excepție se impune printr-un adevăr, printr-o exactitate și un patetism definibile obiectiv : ele decurg din acordul dintre mijloacele unui om și ceea ce el voia să exprime : „În definiția lui cea mai largă, un

roman este o impresie personală asupra vieţii ; ea îi conferă în primul rînd valoarea, mai mare sau mai mică potrivit intensităţii impresiilor încercate de creator." [1]

Într-adevăr, forţa cărţii nu rezidă niciodată în subiect, nici chiar în ideile-forţă, ci în tonul fericit şi just — indiferent de tehnica folosită — care exprimă temele şi intenţiile respective. Marele roman se afirmă prin această justeţe, şi tot ea e cea care îl defineşte, după cum spunea Goethe : „Romanul este o epopee subiectivă în care autorul îşi ia libertatea de a zugrăvi universul în felul său. Totul e să ştii dacă are un fel al său. Restul vine de la sine".

* * *

Astfel, „aceste fiinţe vii (...), aceste evenimente (...) nu îşi datorează realitatea vreunei reconstituiri, oricît de abile, ci emoţiei *scriitorului*." [2] Conţinutul unui roman are prea puţină importanţă. Tonul e cel care reţine. Se poate povesti orice istorie, originală sau demodată, adevăratul romancier se recunoaşte după sunetul propriu. Cu romanul lucrurile se petrec ca şi în pictură, unde adevărul nu rezidă în subiect, ci în stil. Prin stil nu înţeleg scriitură — ar exista, atunci, gramaticieni şi stilişti, nu romancieri — ci înţeleg „maniera", *canto*-ul personal al autorului. N-are importanţă subiectul tratat de Rembrandt, *e un Rembrandt*. Zîmbim la acele comentarii asupra simfoniilor lui Beethoven care ne explică una dintre mişcări printr-o furtună în pădure ; nu e, bineînţeles, nici furtună, nici pădure, e Beethoven. Mă îndoiesc deci că un adevărat roman poate fi în primul rînd o naraţiune. E tonul, maniera şi stilul pe care

[1] Henry James : *The Art of Fiction*, London, Hart-Davis, 1948, p. 62.

[2] Bernard Grasset : *Sur l'inspiration romanesque*, în *Le Temps*, 6 mai 1932.

romancierul a știut să le dea oricărei povestiri. E posibil ca Julien Sorel să fie un personaj ingrat; cu toate astea Stendhal a știut să găsească tonul potrivit pentru a vorbi despre el. Numeroase romane ale lui Bernanos sînt prost compuse, dar tonul lui Bernanos transformă stîngăciile tehnice în adevăruri fulgerătoare; în gîndirea lui Camus există contradicții, tonul lui Camus le rezolvă însă implicit.

Această reușită prin care cîteva cărți se impun așa cum se impune *Simfonia a șaptea*, doar cîteva de altfel, — de pildă *Don Quijote*, *Robinson Crusoe*, *Mînăstirea din Parma*, *Idiotul*, *Război și pace*, *Condiția umană* — această reușită romanescă se situează în mod evident dincolo de toate certurile de școală, ea părînd a fi chiar independentă de tehnică, precum și de intențiile romancierului. „Dacă romancierii noștri au demonstrat ceva, ei au demonstrat că romanului, contrar părerilor superficiale, îi e foarte greu să se dispenseze de perfecțiune. E vorba, bineînțeles, de o anumită perfecțiune, care nu e totdeauna formală.“ [1]

Un anume patetic ce depășește pateticul, așa cum muzica depășește melodia, marchează uneori o operă care pînă atunci nu se remarcase prin nimic, nici prin temă, nici prin ideile autorului, nici prin mijloacele folosite. El pare a se naște dintr-o convingere fericită, dintr-un acord perfect între creator și subiect. S-a descoperit, cu totul întîmplător, că ceea ce Stendhal visase atunci cînd a conceput *Mînăstirea din Parma* corespunde foarte exact unui anume dozaj de entuziasm, generozitate și duritate care îl stăpînea în epoca respectivă. Imaginația abundentă, amănunțită și întrucîtva severă a lui Daniel de Foe era, în 1719, exact ceea ce trebuia pentru a da o formă perfectă istoriei lui Robinson. Cu un dram de moralism în plus, cartea ar fi fost plictisi-

[1] Albert Camus: *Problèmes du roman (Confluences)*, p. 192.

toare ; cu un dram de fantezie în plus, ar fi devenit banală ; o umoare ceva mai puţin obsesivă ar fi lipsit-o de forţă. Pentru a ne convinge, n-avem decît să citim *Robinsonadele*...

Dar oare, în realizarea unei capodopere, să nu fie vorba decît de concordanţa deplină între concepţie şi realizare ? S-ar părea că aceasta este o chestiune care ţine de talent şi nu de un hazard divin. E adevărat că talentul realizează această concordanţă, o realizează chiar destul de des. Dar acordul despre care vorbim are două forme : una dintre ele se datorează abilităţii, măsurii, înţelepciunii. Simţim atunci că autorul îşi stăpîneşte subiectul şi mijloacele, că opera lui e perfectă, totul e chibzuit cu justeţe, totul se satisface în mod deplin. *Maşina de explorat timpul* de Wells, *Marcheloup* de Genevoix. Acestei perfecţiuni îi lipseşte grăuntele de nebunie. Nebunia şi pateticul se nasc, dimpotrivă, atunci cînd acordul între temă şi cel care o creează şi o execută nu se stabileşte în funcţie de abilitate, ci în funcţie de rezonanţă.

E, fără îndoială, imposibil de a prevedea, de a calcula şi de a stabili premeditat şi sigur această rezonanţă, aceeaşi, în fond, cu rezonanţa vocii. În general, vorbele oamenilor sînt mai mult, sau mai puţin potrivite, frazele şi discursurile lor au un „efect" mai mare sau mai mic ; dar i se întîmplă fiecărui om să găsească uneori „tonul" potrivit. Cutare individ, mai mult sau mai puţin interesant, spune pe neaşteptate cîteva cuvinte care izbesc, cîteva fraze care i se potrivesc şi al căror sunet e nealterat... Tot aşa, pentru fiecare scriitor virtual există fără îndoială un subiect — o schemă a romanului unde personajele şi frazele au şi început să palpite —, din care va face o operă irecuzabilă, sensibilitatea, imaginaţia, chiar mijloacele de expresie şi vocabularul său fiind făcute anume pentru acest subiect, pentru acest roman. Cei mai mulţi nu îşi „găsesc" subiectul, se învîrtesc în jurul lui, sau îşi impun altele... Totuşi se întîmplă ca unul dintre romancieri să „cadă" pe schema de imagi-

naţie şi de ton care răspunde foarte precis virtualităţilor sale şi nu e nimic ciudat în lucrul acesta, deoarece, conştient sau inconştient, fiecare o caută...

Totul se petrece ca în psihanaliză, unde fiecare individ trebuie să-şi găsească drama din copilărie — cauza complexelor sale. Dar nu e de loc necesar să apelăm la psihanaliză, decît dacă o facem cu titlu de metaforă, întrucît motivul romanesc al fiecărui individ nu e un mister îngropat în subconştient şi nici impus de zei. El e pur şi simplu schema de invenţie şi de expresie care convine ideilor, imaginilor, experienţei, limbajului omului respectiv. Nimic misterios aci, în afară de faptul că, avînd în vedere complexitatea unui om, e imposibil să calculezi şi să defineşti cu precizie motivul romanesc ce i s-ar potrivi, doar hazardul îngăduind unora să-l găsească, fără a-l căuta cu tot dinadinsul. De altfel, se poate spune că romancierii buni, romancieri de talent, „aproape" şi-au găsit „genul" ; defectul lor constă adesea în faptul că s-au mulţumit cu acest *aproape* care este suficient şi adesea preferabil pentru o reuşită literară şi comercială. Dacă un om este mai exigent, sau dacă are mai mult noroc, se trezeşte în faţa unei mai juste aproximaţii ; el scrie atunci o carte *mare*, care nu e totdeauna imediat recunoscută ca atare.

Nu deţinem de altfel nici un mijloc de a o recunoaşte decît prin puritatea tonului, ceea ce, în limbajul nostru actual şi în termeni radiofonici, vom numi *sintonizare* perfectă, ca şi cum temele romaneşti posibile ar fi o confuzie de unde în eter, impunîndu-se sintonizarea unei surse de emisii fără bruiaj, fără interferenţe. Nu e vorba, desigur, de justeţea şi proprietatea limbajului, nici chiar de abilitatea povestitorului sau de interesul naraţiunii. E vorba ca vocea care povesteşte această naraţiune — voce deplin acordată conţinutului emotiv sau metafizic al respectivei naraţiuni — să fie emoţionantă, pură, fără ca puritatea ei să devină mecanică, să fie convingătoare fără a fi discursivă. În viaţă, acordul dintre om şi vorbele sale e rar şi el n-a existat decît la cîţiva naivi, la

cîţiva înţelepţi, la cîţiva sfinţi. Nimic surprinzător în faptul că în literatură e la fel...

* * *

De-a lungul unei lungi istorii am putut defini romanul modern : o creaţie literară care se foloseşte de o povestire pentru a exprima altceva. Mai puţin lesnicioasă era însă stabilirea unui criteriu de valoare şi, aşa cum în mod obişnuit se doreşte, a unui principiu de judecată. Deoarece, aşa cum nota Maurice Blanchot, *marele* roman, cel care devine operă de artă, se defineşte prin calităţi exact *inverse* celor care conferă valoare producţiilor romaneşti curente : „Romanul, astfel înţeles, se afirmă solitar şi tăcut, izolat de acea enormă cantitate de cărţi scrise cu talent, ingeniozitate şi generozitate, în care cititorul recunoaşte vitalitatea unui gen inepuizabil.“ [1] Valoarea artistică a *Mînăstirii din Parma* nu stă în continuarea, ci în negarea *Misterelor Parisului ; Omul fără însuşiri* nu e o carte mai reuşită decît *Familia Desmichel* de Thyde Monnier, ci exact contrariul ei...

Orice critic — inclusiv şi mai ales acel „critic“ care e cititorul — trebuie să apeleze, cînd se află în faţa unui „roman“, la două criterii opuse : ori consideră cartea drept un divertisment, un document, o experienţă, ea furnizîndu-i, într-o formă plăcută, armonioasă, uşor asimilabilă, un material pe care îl va găsi astăzi, într-o formă inferioară, în magazine ; ori vede în roman o încercare de creaţie absolută, derutantă, insistentă, suverană, cum e o simfonie sau un poem dificil.

Cărţile din prima categorie se vor citi frecvent, cu pasiune, dar vor fi rareori recitite : celelalte, dacă eşti fie prin profesie, fie prin gust un „delicat“, le păstrezi ca pe un regal dificil pentru o perioadă bine determinată de linişte şi de meditaţie.

[1] Maurice Blanchot : *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, p. 133.

Între aceste două categorii, linia de demarcație rămîne șovăielnică; de altfel Homer, Rabelais, Hugo, Tolstoi aparțin ambelor categorii... Și prin ce altceva am putea începe un „curs“ într-o universitate populară — în acel an de studii literare ce ar trebui consacrat, de liceele noastre, romanului, singura hrană comună — dacă nu prin citirea, discutarea și studiul atît istoric cît și romanesc al lui Rabelais, al romanelor *Roșu și negru, Sylvie, Război și pace, Familia Thibault, Speranța,* chiar dacă n-am face-o decît ca pe o inițiere în istoria și cristalizarea literară, și, totodată, ca pe un „test“ pentru diferitele grupe caracterologice de elevi? Or, același program, același „test“ îngăduie de asemenea definirea și clasarea — dacă nu orientarea — celui mai cultivat spirit... Numai în acest din urmă caz se amestecă ușurința lecturii, antrenamentul care constituie cea mai elementară seducție a genului și exigența morală sau ritmul estetic care-i conferă calitatea artistică și realmente umană.

Pretutindeni, de altfel, cele două seducții romanești sînt distincte: o exigență excesivă și o complezență vulgară. Operele respectabile ale esteților sau ale tehnicienilor — de la Virginia Woolf la Robbe-Grillet — pretind, pentru a fi citite, o convertire a rutinei și a obiceiurilor gîndirii și sensibilității. Invers, romanul pitoresc, documentar, psihologic sau social întărește aceste rutine prin istoriile de familie și subțirelele drame amoroase, înfundînd cititorii în universul mărunt al flecărelilor, al vulgarității, al „vieții“ și al actualității...

Există deci, teoretic vorbind, chiar fără a ne referi la formele cele mai populare și nici la cele mai sofisticate, doi poli de seducție ai romanului ce corespund dualității existente în el, între originile („povestirea“) și ambițiile lui.

Dar oare nu se întîmplă așa cu orice artă completă, cu orice artă vie? O artă unde mediocritatea și abilitatea nu își fac loc e o artă moartă, cum e astăzi poezia. Deoarece romanul continuă să reprezinte totalitatea omului modern, de la el trebuie să așteptăm totul: acel

amestec de superior și inferior, de artă și de producție curentă, caracteristic pentru orice formă vie de expresie. Tocmai prin acest contrast și prin această promiscuitate — în care istoria și gustul vor face de bine de rău o selecție — se afirmă acea activitate mai mult sau mai puțin creatoare în care omul occidental, luînd drept pretext „ficțiunea“ imaginativă, a vrut să plaseze ce avea mai bun în el însuși, adică expresia banală a nevoilor sale și expresia elevată a destinului său.

Florența, 1959—1962—1963

INDICE DE NUME

A

ABELLIO, Raymond : 373, 374
ADAM, Paul : 80, 86
AICARD, Jean : 96
ALAIN-FOURNIER (Henri Fournier) : 85, 376, 382—384
ALBÉRÈS, René Marill : VI—XII, XIV, XVI—XIX, XXI, XXIII, XXV—XXVIII
ALDISS, Bryan : 395
ALEGRÍA, Ciro : 116, 342
AMADO, Jorge : 357
ANDERSEN NEXØ, Martin : 75, 115
ANDRES, Stefan : 374
ANOUILH, Jean : 40
ANTONIONI, Michelangelo : 331, 355, 356
APOLLINAIRE, Guillaume : 133, 145, 146
ARAGON, Louis : 133, 147, 149, 153
ARBÓ, Sebastián Juan : 55, 70, 71, 282, 337, 345, 350
ARCHIP, Ticu : 178.
ARGÜEDAS, Alcides : 357
ARIOSTO, Ludovico : 13, 14
ARISTOTEL : XIII, 396
ARLAND, Marcel : 84, 86
ARNAUD, Georges : 281, 285, 292, 298
ARNIM, Achim von : 381
ARNOLD, Matthew : XXI
ARNOTHY, Christine : 288
ASIMOV, Isaac : 398—400
ASTURIAS, Miguel Angel : 115
AUCLAIR, Georges : 289
AUERBACH, Erich : XVI, XXV
AUEZOV, Muhtar Omarhanovici : 74
AUGUSTINUS AURELIUS (Sf. Augustin) : 215
AULNOY, Marie Catherine Le Jumel de Barneville d' : 387
AVENEL, Bernard : 330
AYMÉ, Marcel : 297, 298

B

BACH, Johann Sebastian : 158, 160, 414, 426
BACON, Francis : 371
BAINVILLE, Jacques : 238
BALMER, Edwin : 395
BALZAC, Honoré de : X, XI, XIV, XVIII, XX, 29, 34—41, 43—45, 47, 49, 76—79, 90, 92, 102, 111, 123, 126, 132, 149, 165, 198 201 204, 205, 214, 237, 250, 275, 279, 301, 413, 415, 417, 427
BANDELLO, Matteo : 19
BAQUERO GOYANES, Mariano : 424
BARBEY D'AUREVILLY, Jules : 67, 385, 389
BARBUSSE, Henri : 236
BARDEM, Juan Antonio : 281, 282, 350
BAREA, Arturo : 337, 344
BARJAVEL, René : 399
BAROJA, Pío : 345, 422
BARRÈS, Maurice : XXIV, 80, III, 124, 133, 135—138, 142, 143, 148, 183, 240, 241, 244, 245, 248, 268, 269, 275, 276, 349, 415
BARRIE, James Mathew : 387
BARRIÈRE, Marcel : 425
BARTHES, Roland : XXVII, 47
BAUDELAIRE, Charles : XVII, 135
BAZIN, Hervé : 279, 281, 282, 283, 287, 291, 292, 298, 318
BAZIN, René : 77, 79, 80, 95
BECKETT, Samuel : VI, XII, XXV, 359, 368, 370
BEDEL, Maurice : 87
BÉDIER, Joseph : 378
BEETHOVEN, Ludwig van : 106, 158, 426, 427, 430
BÉHAINE, René : 86
BELLOW, Saul : 297, 307, 308, 309
BENNETT, Enoch Arnold : 72, 80
BERGAMÍN, José : 38
BERGMAN, Hjalmar : 67
BERGSON, Henri : 188

BERNANOS, Georges: 88, 203, 235, 241, 248, 258, 259, 262—270, 275, 276, 282, 358, 429, 431
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Jacques Henri: 18, 23, 34
BERNSTEIN, Henry: 101, 108
BERTIN, Célia: 189
BERTINI, Valerio: 352
BESANT, Walter: 419
BÉSUS, Roger: 271, 276
BILENCHI, Romano: 335
BLANCHOT, Maurice: 128, 359, 366—368, 382, 434
BLASCO IBÁÑEZ, Vicente: 76, 81, 95—98
BLONDIN, Antoine: 289
BOCCACCIO, Giovanni: 19, 416
BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas: 214
BOISDEFFRE, Pierre de: XXIV, 4
BOPP, Léon: 424
BORGES, JORGE Luis: 397, 399, 400
BORGESE, Giuseppe Antonio: 355
BOSCO, Henri: 95
BOST, Pierre: 86
BOTEZ, Demostene: 45
BOUILHET, Louis: 46
BOULLE, Pierre: 289
BOURBON BUSSET, Jacques de: 333
BOURGET, Paul: XXV, XXVI, 28, 76, 80, 100—105, 124—126, 132, 134, 136—138, 268, 325, 331
BOYLESVE, René (René Tardivaux): XXVIII, 92, 100, 125, 230, 418
BRADBURY, Ray: 394
BRANCATI, Vitaliano: 309
BRENTANO, Clemens: 381
BRETON, André: 133, 145—149, 153, 154, 232
BROCH, Hermann: XXIII, 155, 163—165, 196, 213, 227—229, 235, 267
BROMFIELD, Louis: 78
BRONTË, Charlotte: 55, 68, 75
BRONTË, Emily: 55, 68
BROWN, E. K.: 419
BULWER LYTON, Edward George (vezi, Lyton, Edward George Bulwer)

BUNYAN, John : 371
BUSSY-RABUTIN, Roger de : 17
BUSUIOCEANU, Ioana : 96
BUTLER, Samuel : 371
BUTOR, Michel : XV, XX, XXII, XXV, XXVIII, 79, 131, 166, 183 186, 203, 280, 333, 397, 401—405, 423
BUZZATI, Dino : 359, 370, 371

C

ČABET, Étienne : 371
CADELLANS, José : 347
CAILLOIS, Roger : 418
CAIN, James Mallahan : 342
CALDWELL, Erskine Preston : 338, 340, 341
CĂLIN, Vera : 65
CALVINO, Italo : 391
CAMUS, Albert : XXIII, 42, 67, 71, 240, 250, 252, 280, 295, 342, 349, 431
ČAPEK, Karel Matej : 67, 393
CAPUANA, Luigi : 81
CARCO, Francis : 87
CARNÉ, Marcel : 328
CARPENTIER, Alejo : 357
CARROLL, Lewis : 387
CARSAC, Francis : 395
CARY, Arthur Joyce : 314
CASACCIA, Gabriel : 115, 342
CASTELLET, José María : 130
CASTILLO NAVARRO, J. M. : 343
CASTILLOU, Henry : 290
CASVAN, Sarina : 48
CATULLUS, Caius Valerius : 48
CAYROL, Jean : 271, 410
CAZOTTE, Jacques : 387
CEHOV, Anton Pavlovici : 40, 67
CELA, Camilo José : 281, 282, 309, 338, 339, 345, 246, 348, 350

CÉLINE, Louis-Ferdinand (Louis-Ferdinand Destouches): 179, 293—295, 304, 319
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: 15, 16, 250
CESBRON, Gilbert: 78, 79, 288, 290
CÉZANNE, Paul: 149
CHADOURNE, Louis: 85
CHADOURNE, Marc: XXVIII, 89, 90, 92, 98
CHAMISSO, Adalbert von: 381
CHAMSON, André: 94
CHARDIN, Jean-Baptiste Siméon: 236
CHARDONNE, Jacques: XXVIII, 76, 78, 82—85, 91, 92, 233
CHATEAUBRIAND, François René de: 18, 34, 262, 279, 361, 362
CHÉRAU, Gaston: XXVIII, 78, 79
CHESTERTON, Gilbert Keith: 391, 397—400
CHEYNEY, Peter: 203
CHRÉTIEN DE TROYES: 236, 376, 378, 384
CINCEA, Eugenia: 64
CIOCULESCU, Radu: 156, 200
CLAUDEL, Paul XXIV, 12, 61, 134
CLERMONT, Émile: 139
COCCIOLI, Carlo: 271
COCTEAU, Jean: 133, 144—149, 153, 154, 230, 232, 237, 238
COLERIDGE, Samuel Taylor: 363
COLETTE, Sidonie Gabrielle: 98
COLLODI, Carlo: 387
COMPTON-BURNETT, Ivy: 203, 355
CONRAD, Joseph: 176—180
CONSTANT DE REBECQUE, Benjamin: XII, 11, 25—28, 31, 34, 82 84, 104, 256, 322
CONSTANTINESCU-IAŞI, Mia: 352
CORMEAU, Nelly: 428
CORNEILLE, Pierre :, 21, 102, 103, 204
COROT, Camille :, 234
CORTHIS, André: 85
COTTIN, Marie Risteau: 32
COURBET, Jean Désiré Gustave: 234, 236
COURTILZ DE SANDRAS, Gatien de: 17
CRÉBILLON, Claude Jolyot de: 22, 25, 314, 322
CRÉMIEUX, Benjamin: 85

CREȚIA, Petru : 184
CURTIS, Jean-Louis : 304
CUVIER, Georges Léopold Chrétien Frédéric : 36

D

DABADIE, Jean-Loup : 304
DABIT, Eugène : 78
DANIEL-ROPS (Henry Petiot) : 85, 269
D'ANNUNZIO, Gabriele : 81, 208, 245, 262, 359—362, 390
DANTE ALIGHIERI : 225, 226
DAUDET, Alphonse, : 34, 47, 52, 53, 56, 105, 337
DAUDET, Léon : 86, 88, 168
DE AMICIS, Edmondo :81
DEBUSSY, Claude : 135, 426, 427
DEFOE sau DE FOE, Daniel; 250, 431
DEGAS, Edgar : 149
DELACROIX, Eugène : 231
DELARUE-MARDRUS, Lucie : 81
DELEDDA, Grazia : 81
DELIBES, Miguel : 348
DELILLE, Jacques : 52
DESCARTES, René : XII
DE SICA, Vittorio : 356
DES PÉRIERS, Bonaventure : 19
DHÔTEL, André : 376—378, 383, 384
DIB, Mohammed : 288
DICKENS, Charles : XVIII, XX, 34—36, 38—42, 49, 76, 176, 250, 417
DIDEROT, Denis : 22, 392
DIEHL, Rudolf : 330
DORGELÈS, Roland : 87
DORMANDI, Ladislas : 298, 408
DORMANN, Geneviève : 304
DOS PASSOS, John Roderigo : XIV, XXIII, 113, 155, 171, 174, 175, 192, 282, 337, 340, 341, 400, 403

DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici : XXIV, XXVII, 5—7, 20, 29, 32, 35, 40, 129, 145, 155, 160, 240, 241, 250, 259—263, 265—269, 274, 276, 295, 416
DRIEU LA ROCHELLE, Pierre : 86, 319, 320
DROIT, Michel : 288
DRUON, Maurice : 86
DUBOUT, Albert : 298
DUHAMEL, Georges : XIV, 5, 54, 100, 105, 106, 108, 109, 111, 123, 131, 232, 234, 237, 281, 315
DUMAS, Alexandre : 18, 35, 73, 415
DUMBRAVĂ, Isabella : 261
DURAS, Marguerite : 289, 328, 335
DURRELL, Lawrence George : XXIII, XXVIII, 7, 8, 93, 98, 155, 157, 166—168, 195, 202, 207—212, 235, 359
DÜRRENMATT, Friedrich : 127, 330
DUVIGNAUD, Jean : 309

E

ECKART sau ECKHART, Johannes : 215, 223
EISENSTEIN, Serghei Mihailovici : 255
ELIOT, George (Mary Ann Evans) : 56, 63, 68, 75, 94
ESCHIL : 63, 64
ESTANG, Luc : 271

F

FAÇON, Nina : 69
FADEEV, Aleksandr Aleksandrovici : 116
FAIL, Noël du : 19
FALKBERGET, Johan : 357
FARRÈRE, Claude (Frédéric Charles Bargone) : 18, 89, 208, 393
FAUCONNIER, Henri : 78
FAULKNER, William : XII, XIII, XIV, XXIII, XXVIII, 155, 171—173, 176, 189, 190, 192, 193, 268, 340, 394

FAYE, Jean Pierre: 409
FELLINI, Federico: 355, 356
FÉNELON, François de Salignac de La Mothe: 268
FENOGLIO, Beppe: 352, 353
FERNÁNDEZ DE LA REGUERA, Ricardo: 337, 344
FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús: 98, 281, 282, 337, 342. 349, 350
FERNAU, Joachim: 330
FÉVAL, Paul: 35
FIELDING, Henry: 56
FLAUBERT, Gustave: XVIII, XXIV, XXVIII, 17, 28, 34, 36, 45–47, 49–53, 73–78, 126, 176, 215, 236, 246, 254, 256, 414, 415
FORSTER, Edward Morgan: 128, 165, 176, 181, 182
FOSCOLO, Ugo: 34
FRANCE, Anatole: XXIV, XXV, 34, 49, 52, 80, 131, 288, 423, 424
FRANCK, Joseph: XV
FRANK, Bernard: 281
FRAPIÉ, Léon: 77
FREUD, Sigmund: 273, 384
FROMENTIN, Eugène: 29, 82, 103, 104, 198
FURETIÈRE, Antoine, 11, 19
FURMANOV, Dmitri Andreevici: 116

G

GADENNE, Paul: 26
GAITE, Carmen: 347
GALACTION, Gala: 369
GALLAND, Antoine: 386
GALLEGOS, Rómulo: 357
GALSWORTHY, John: XIV, 72, 78, 100, 114, 176, 177
GANNE, Gilbert: 302
GARY, Romain: 279, 285, 289, 298–300
GASCAR, Pierre: 314, 334–336
GAUTIER, Théophile: 388
GENEVOIX, Maurice: 76, 94–97, 337, 432
GENLIS, Stéphanie Félicité du Crest de Saint-Aubin, de: 32, 34, 279
GEOFFROI DE MONMOUTH: 378

GESSNER, Salomon: 94
GIDE, André: XIII, XXIII, XXIV, XXVI, 11, 16, 17, 50, 81, 100, 126, 131, 133—135, 139—143, 145, 153—158, 162, 164—166, 168—171, 175, 181, 195, 230, 256, 262, 297, 349, 350, 393
GIÓNO, Jean: 315—317, 359—362, 385
GIRAUDOUX, Jean: XXIII, 133, 134, 144, 149—154, 177, 362
GIRONELLA, José María: 420
GLADKOV, Fiodor Vasilievici: 116, 117
GODARD, Jean-Luc: 327
GOETHE, Johann Wolfgang von: 106, 111, 138, 315, 430
GOGOL, Nikolai Vasilievici: 34, 40, 41, 73
GOMBERVILLE, Marin Le Roy de: 11
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: 146
GONCOURT, Edmond Huot de: 80
GONCOURT, Jules Huot de: 80
GOVY, Georges: 309
GOYTISOLO, Juan: 281, 282, 342, 347—350
GRACQ, Julien (Louis Poirier): XXIV, 359, 366, 370, 377
GRASSET, Bernard: 430
GREEN, Henry: 314, 325—327
GREEN, Julien: 259, 267, 268, 359, 364, 365
GREENE, Graham: 203, 259, 266, 267, 269, 270
GRIN, Aleksandr Ştefanovici: 384
GROETHUYSEN, Bernard: XVII
GROUSSARD, Serge: 288, 289
GUILLAUME DE LORRIS: 216, 217
GUILLOUX, Louis: 173
GUIMARÃES ROSA, Joao: 357
GUIMARD, Paul: 289
GYP (Sybille-Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau de Martel de Janville): 81, 89

H

HAEDENS, Kléber: XVI, 418
HALL, Radclyffe: 80
HAMMETT, Dashiell: 340
HAMSUN, Knut: 67

HARDY, Thomas: 7, 55, 56, 63—66, 70, 72, 74, 75, 111, 163, 417
HASENCLEVER, Walter: 274
HAWTHORNE, Nathaniel: 8, 267, 359, 364, 365, 389
HAZARD, Paul: IX
HEFTER, Rose: 38
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: 36
HEILMAN, Robert Bechtold: 419
HEMINGWAY, Ernest: 282, 340, 341
HÉMON, Louis: 87
HÉRIAT, Philippe: 131
HERMANT, Abel: 28, 80, 81, 86, 134
HERNÁNDEZ, José: 73
HERVIEU, Paul: 80, 86, 100
HESIOD: 109
HESSE, Hermann: 128, 374, 375
HOCKE, Gustav René: IX
HODOŞ, Alexandru: 51
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: 381, 383
HOFFMANN, William: 305
HOFMANNSTHAL, Hugo von: 144, 232
HÖLDERLIN, Friedrich: 381
HOMER: XVI, 58, 214, 219, 435
HORIA, Vintilă: 333
HOUGRON, Jean: 279, 285, 286, 288, 292, 301
HUGO, Victor Marie: XVIII, XXV, 34, 38—42, 73, 75, 105, 204, 405, 435
HUXLEY, Aldous: XIII, XXIII, XXVIII, 125, 145, 155, 157—160, 162, 164, 165, 169—171, 173, 181, 206, 209, 371
HUYSMANS, Joris-Karl: 67, 390

I

IBSEN, Henrik: 67, 390
ICAZA, Jorge: 357
IKOR, Roger: 289, 290
ILLYÉS, Gyula: 72, 357
INGRES, Jean Auguste Dominique: 236
ISTRATI, Panait: XXVIII, 358

IVANOV, Vsevolod Veaceslavovici : 116
IVANOVSKI, Andrei : 118

J

JACOBSEN, Jens Peter : 67, 390
JAKOBSON, Roman : XIII
JAMES, Henry : XX, 134, 156, 176, 177, 179–181, 193, 203, 208, 227, 230, 238, 419, 430
JAMMES, Francis : 134, 138, 139, 143
JARRY, Alfred : XXIV, 134, 148
JEAN, Raymond : 329
JENS, Walter : 330, 335
JENSEN, Johannes Vilhelm : 384
JOUHANDEAU, Marcel : 86, 202, 297, 298
JOYCE, James : VI, IX, XIII, XIX, XX, XXIII, XXV, XXVIII, XXIX, 7, 29, 78, 79, 93, 98, 124, 126, 131, 132, 145, 156, 165, 168, 171, 180, 187, 195, 196, 205, 209, 213–218, 220, 225–227, 229, 230, 232, 233, 235–237, 266, 267, 275, 313, 327, 400, 403, 412, 415, 417
JUAN DE LA CRUZ, SAN (Sf. Ioan al Crucii) : 215
JÜNGER, Ernst : 240, 248, 359, 370, 372–375

K

KAFKA, Franz : XII, XIV, XIX, XXIII–XXV, XXVII, 81, 107, 124, 131, 165, 180, 195, 196, 213–215, 221–223, 225, 229, 230, 232–238, 241, 266, 267, 334, 335, 366–368, 370, 371, 400, 415
KASACK, Hermann : 374
KATAEV, Valentin Petrovici : 117
KATCHA, Vahé : 329, 335
KAUFMANN, Pierre : 424
KAWABATA, Yasanari : 358
KAYE, Tom : 308
KAZANTZAKIS, Nikos : 374
KESSEL, Joseph : 87

KIRST, Hans Helmuth: 305
KLEIST, Heinrich von: 366
KREUDER, Ernst: 305, 374

L

LA BRÈTE, Jean de: 268
LA BRUYÈRE, Jean de: XII, 103
LACLOS, Pierre Choderlos de: XII, 20, 23, 25, 26, 29, 34, 314, 322
LACOUR, José-André: 289
LACRETELLE, Jacques de: XXVIII, 76, 79, 82, 85, 113
LA FAYETTE sau LAFAYETTE, Marie Madeleine Pioche de la Vergne, de: 11, 21 103
LAFORGUE, Jules: 134
LAGERKVIST, Pär: 67
LAGERLÖF, Selma: 67, 75
LAHARPE sau LA HARPE, Jean François de: XVII, 417, 418
LAMARTINE, Alphonse de: 413
LA MOTTE-FOUQUÉ, Friedrich de: 381
LANZMANN, Jacques: 288
LARBAUD, Valery: 133, 142—145, 153, 154
LA ROCHE, Mazo de: 23, 72, 115, 131
LA ROCHEFOUCAULD, François de: XII
LARRA, Mariano José de: 73
LAST, Jef: 72
LAS VERGNAS, Raymond: 165, 187
LASZLO, Andras: 309
LAURENT, Jacques: 281, 285
LAUTRÉAMONT: XXIV, XXV, 29, 370
LAVACOURT, André: 311, 312
LA VARENDE, Jean Mallard de: 84, 94
LAWRENCE, David Herbert: XXIII, 195, 207—209, 349, 359, 361, 362
LAWRENCE, Thomas Edward: 248
LAXNESS, Halldór Kiljan: 357
LÉAUTAUD, Paul: 15
LEBLANC, Maurice: 315
LE BRETON, André: 14
LE CARDONNEL, Louis: 423

LE CLÉZIO: J. M. G.: 367
LE FANU, Joseph Sheridan: 389
LEFÈVRE, Frédéric: 28
LE FORT, Gertrude von: 270
LEGRAND, Ignace: 247, 269
LEHMANN, Rosamond: 189
LEINSTER, Murray: 395
LEMNARU, Oscar: 106
LEROUX, Gaston: 396
LESAGE, Alain René: XVII, 11, 16, 19, 250, 417
LEVI, Carlo: 282, 352, 353
LEWIS, Matthew Gregory: 388
LIDDELL, Robert: 418
LITTRÉ, Émile: 416
LORRIS, Guillaume de (Vezi, Guillaume de Lorris)
LOTI, Pierre (Julien Viaud): 18, 52, 76, 139
LOUŸS, Pierre: 139, 390
LOVECRAFT, Howard Philips: 394
LOWRY, Malcolm: 213, 225—229
LUBBOCK, Percy: 234
LUPAN, Radu: 341
LURÇAT, Jean: 79
LYTTON, Edward George Bulwer: 55, 73, 388

M

MacCARTHY, Mary: 306
MAC ORLAN, Pierre (Pierre Dumarchais): 86
MAETERLINCK, Maurice: 144, 223
MAGNY, Claude-Edmonde: 129, 191, 340, 346
MALAPARTE, Curzio: 304
MALÈGUE, Joseph: 269
MALLARMÉ, Stéphane: XXIV, 133, 134
MALLE, Louis: 327
MALLET-JORIS, Françoise: 85
MALRAUX, André: XXIII, 7, 50, 126, 131, 240, 241, 243, 246—251, 253—259, 269, 275, 276, 282, 293, 295, 343, 358, 427
MAMMERI, Mouloud: 288

MANN, Heinrich : 72, 81, 259, 272
MANN, Thomas : IX, XIV, XXVI, 81, 100, 106, 107, 112, 138, 315
MANOLIU, Petru : 107
MANSFIELD, Katherine : 176, 182, 183, 195, 334, 335
MANZONI, Alessandro : XVIII, 35, 36
MARGUERITE D'ANGOULÈME, regină de Navarra : 19
MARGUERITTE, Paul : 80
MARGUERITTE, Victor : 78, 297
MARITAIN, Jacques : IX
MARIVAUX, Pierre Carlet de Chamblain de : XII, 11, 18, 22, 25, 29
MARTIN DU GARD, Roger : XIV, 55, 56, 58—61, 63, 72, 75, 109, 166, 168
MARX, Karl : 38
MASSÉ, Jacques : 7, 18
MASSIS, Henri : 416, 417
MASSON, Loys : 359, 363
MATHESON, Richard : 394
MATISSE, Henri : 427, 428
MATUTE, Ana Maria : 348
MAUGHAM, William Somerset : XXI, 416
MAUPASSANT, Guy de : 34, 47, 49, 52, 56, 57, 67, 75, 78, 106, 126, 176, 280, 335, 389
MAURIAC, Claude : 397, 403
MAURIAC, François : XI, XXIV, 5, 155, 168—171, 259, 267, 268, 271, 276, 293, 366, 420
MAUROIS, André (Émile Herzog) : 76, 81, 232
MELVILLE, Herman : 67, 359, 363, 364, 386
MEMMI, Albert : 288
MÉRIMÉE, Prosper : 73, 236, 327, 335
MICHAUX, Henri : XII
MICHELET, Jules : 36
MICKIEWICZ, Adam : 73
MIHĂILEANU, Ion : 169, 255
MILLER, Henry : 279, 294—296
MIRBEAU, Octave : 80
MITCHELL, Margaret : 63
MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin) : 102, 103
MONMOUTH, Geoffroi de (vezi, Geoffroi de Monmouth)
MONNIER, Thyde (Mathilde) : 113, 434

MONTHERLANT, Henry Millon de: XXIV, 240, 246, 248, 252, 269
MOORE, Pamela: 306
MORAND, Paul: 85
MORAVIA, Alberto: 83, 280, 282, 337, 351, 354–356
MORÉAS, Jean (Jean Papadiamantopoulos): 133
MORGAN, Charles Langbridge: XXVIII, 189
MOUSSY, Marcel: 302
MOUSTIERS, Pierre: 330
MOZART, Wolfgang-Amadeus: 426, 427
MUIR, Edwin: 232
MURILLO (Bartolomé Esteban): 110
MUSIL, Robert von: XIV, XIX, XXIII, XXIV, XXVIII, 29, 79, 85, 93, 124, 142, 145, 155, 156, 161–165, 195, 196, 205–208, 214, 215, 232, 234, 238, 267, 272, 275, 276, 393, 417
MUSSET, Alfred de: XI, 29, 413

N

NAPOLEON I BONAPARTE: 36
NAVARRE, Marguerite de (vezi Marguerite d'Angoulème)
NEGOȘANU, Petronela: 127
NERVAL, Gérard de (Gérard Labrunie): 29, 38, 129, 214, 217, 376, 379, 380, 383–385, 388, 398
NEXØ, Martin Andersen (vezi, Andersen Nexø, Martin)
NICOLE, Pierre: XII
NIETZSCHE, Friedrich: XIX, 262, 269, 349, 417
NIMIER, Roger: 281, 284, 285, 287, 293, 314, 315, 318–321, 337
NODIER, Charles: 380, 387
NOURISSIER, François: 281, 314, 321
NOVĂCEANU, Darie: 343
NOVALIS (Friedrich von Hardenberg): 381, 383

O

OBALDIA, René de: 312, 314
O'CONNELL, Daniel: 36

O'CONNOR, Flannery : 306
OHNET, Georges : 81
OLLIER, Claude : 409, 414
OLMO, Laura : 348
O'NEILL, Eugene Gladstone : 268
OPHÜLS, Max : 157
ORME, Alexandra : 307
ORWELL, George : 309, 371

P

PALACIO VALDÉS, Armando : 81
PALAZZESCHI, Aldo (Aldo Giurlani) : 356
PANAITESCU, Dumitru : 69
PANZINI, Alfredo : 81
PARDO BAZÁN, Emilia de : 70, 81
PASCAL, Blaise : 234, 251, 253, 359, 392
PASOLINI, Pier Paolo : 297, 308
PASTERNAK, Boris : XIII
PATER, Walter Horatio : 134, 135
PATON, Alan Stewart : 357
PAVESE, Cesare : 356
PEISSON, Édouard : 78, 87
PEKKANEN, Toivo : 72
PEREDA, José Maria de : 70
PÉREZ, Galdós, Benito : 55, 70, 345
PÉROCHON, Ernest : 77
PERRAULT, Charles : 386
PESQUIDOUX, Joseph de : 53
PETRESCU, Cezar : 118
PEYREFITTE, Roger : 79, 86, 87, 131, 279, 281, 287
PHILIPPE, Charles-Louis : 125
PICASSO, Pablo : 135, 146, 236
PIEYRE DE MANDIARGUES, André : 359, 361, 362
PILNIAK, Boris : 174
PINGAUD, Bernard : 321
PINGET, Robert : XX, XXV, XXVIII, 406
PIOVENE, Guido : 271, 272, 331, 356

PIRANDELLO, Luigi: 81, 145, 155, 160, 161, 164, 165, 170, 171, 280, 335, 351
PLATON: 215, 371
PLIEVIER, Theodor: 305
PLISNIER, Charles: 78
POE, Edgar Allan: 139, 359, 363, 385, 389, 397, 399, 400
POIROT-DELPECH, Bertrand: 300, 301
PONTOPPIDAN, Henrik: 115
POPESCU, Petru: 128
POPESCU-ULMU, Tatiana: 354
PORTO-RICHE, Georges de: 101
POUILLON, Jean: 138
POURRAT, Henri: XXVIII, 92, 94, 96, 98
POUSSIN, Nicolas: 231, 429
PRADON, Jacques / şi nu „Nicolas" după cum s-a crezut mult timp/: 204
PRATOLINI, Vasco: 337, 353, 354
PREDA, Eta: 42
PREDA, Marin: 42
PRÉVOST, Jean: 85
PRÉVOST, Marcel: 80, 85, 87, 131
PRÉVOST D'EXILLES, Antoine François: 18, 23, 24, 29, 34, 198, 202
PROPERTIUS, Sextus Aurelius: 48, 215
PROUST, Marcel: X, XIII, XIV, XIX, XXIII–XXVI, XXVIII, 7, 29–31, 53, 78, 79, 88, 93, 104, 105, 124, 128, 131, 132, 134, 135, 145, 156, 161, 165–173, 178, 183, 195–199, 201–203, 205, 207–211, 214, 215, 220, 225, 237, 266, 275, 313, 411, 415, 417, 418
PRZYBYSZEWSKI, Stanislaw, 67
PSICHARI, Ernest: 240, 248, 268

Q

QUARANTOTTI GAMBINI, Pier Antonio: 354
QUATREPOINT, Robert: 330
QUENEAU, Raymond: 133, 148, 297, 298, 314

R

RABELAIS, François : 19. 417, 435
RACINE, Jean : 21, 22, 104, 204, 271, 413
RADCLIFFE, Ann Ward : 388
RADIGUET, Raymond : 85, 323
RADU, Vasile : 369
RALEA, Catinca : 64
RAMUZ, Charles Ferdinand : 362
REAVEY, George : 117
REMBRANDT, Harmenzoon Van Rjin : 110, 430
RENAN, Ernest : 36
RENARD, Jean-Claude : 410
RICHARDSON, Samuel : 11, 22, 23, 56
RICHTER, Jean-Paul : 381
RIEMANN, Bernhard : 396
RILKE, Rainer Maria : 144
RIMBAUD :, Arthur : XII, XXIV, XXVII, 376, 412
RISSE, Heinz : 330, 331, 335
RIVIÈRE, Jacques : 85, 135, 268
ROBBE-GRILLET, Alain : XVIII, XIX, XX, XXIV, XXV, XXVIII, 131, 186, 334, 397, 400, 401, 406–409, 414, 415, 435
ROCHE, Maurice : 410, 411
ROCHEFORT, Christiane : 306 307
ROD, Édouard : 80, 100
ROGER, Gaston : 97
ROLIN, Dominique : 366, 367
ROLLAND, Romain : XIV, 100, 104–106, 315
ROMAINS, Jules : XIV, 54, 100, 105, 106, 109–113, 281
ROMERO, Luis : 347, 350
ROUAULT, Georges : 236, 427
ROUSSEAU, Jean-Jacques : XII, 3, 5, 11, 21, 23, 26, 34, 250
ROUSSET, Jean : VIII
ROY, Jules : 288
RUBENS, Peter Paul : 428, 429
RUSKIN, John : 135
RUSU ȘIRIANU, Vintilă : 60

S

SABATIER, Robert : 311, 312
SADE, Donatien Alphonse Dominique de : XII, 25, 29, 250, 314
SADOVEANU, Profira : 42
SADOVEANU, Teodora : 42
SAGAN, Françoise : XXVIII, 85, 281, 314, 319, 322, 324, 325, 327
SAINT-EXUPÉRY, Antoine de : XXIII, 240, 248, 249, 251, 275
SAINT PIERRE, Michel de : 79, 86, 279, 282, 284, 285, 287, 288, 290–292, 298–300, 325
SALOMON, Ernst von : 305
SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael : 337, 338, 346–348
SAND, George : 29, 55, 68, 75, 94
SARRAUTE, Nathalie : XXIV, 5, 11, 30, 31, 126, 128, 132, 176, 188, 191, 280
SARTRE, Jean-Paul : XIV, 5, 169, 171, 176, 184, 188, 190–193, 247, 252, 282, 287
SCARRON, Paul : 19, 20, 132
SCHLEGEL, Friedrich von : 381
SCHNEIDER, Marcel : 374, 375
SCHNITZLER, Arthur : 81, 157
SCHOLZ, Hans : 305
SCHWOB, MARCEL : 133–136, 138, 142
SCOTT, Walter : XVIII, 34, 36, 37, 73
SCUDÉRY, Madeleine de : IX, 216, 414
SEGRAIS, Jean Rengnault de : 11
SEMIONOV, Serghei : 117
SENANCOUR, Étienne Pivert de : 26, 29
SERAFIMOVICI (Aleksandr Serafimovici Popov) : 116
SERAO, Matilde : 81
SÉVIGNÉ Marie de Rabutin-Chantal de : 14, 196
SIENKIEWICZ, Henryk : 55, 74
SILONE, Ignazio (Secondo Tranquilli) : 98, 280, 282, 337, 338, 342, 351, 352, 357
SILVESTRE, Charles : 94
SIMAK, Clifford : 394, 398
SIMENON, Georges : 279, 290, 331
SIMON, Claude : 191–193, 397, 401, 405, 415

SINCLAIR, May : 80
SITWELL, Osbert : 391
SLONIM, Marc : 117
SOARE, Iulia : 109, 283
SOLDATI, Mario : 331, 335
SOLINAS, Franco : 357
SOLLERS, Philippe : 304, 410
ŞOLOHOV, Mihail Aleksandrovici : 100, 117—119, 358
SOREL, Charles : 11, 15—17, 19, 297, 314
SOUZA BOTELHO sau SOUSA BOTELHO, Adèle Filleul de Flahaut de : 32
STAËL-HOLSTEIN, Germaine Necker de : 32
STEINBECK, John : 280, 340, 341
STENDHAL : 20, 29, 34, 240—243, 245, 248, 250, 259, 269, 314, 429, **431**
STEPHENS, James : 80
STERNE, Lawrence : 146
STEVENSON, Robert Louis Balfour : 359, 362, 389
STRINDBERG, August : 55, 67, 390
STURGEON, Theodore : 404
SUARÈS, André : 262
SUE, Eugène : XVIII, 35, 38, 123, 259, 413
SUPERVIELLE, Jules : 142, 144
SVEVO, Italo : 145, 355
SWIFT, Jonathan : 371, 372

T

TAINE, Hippolyte : XVIII, 36
TASSO, Torquato :, 13, 14, 414
TEODORESCU-BRANIŞTE, Tudor : 27
TERESA DE JESÚS : 215
THARAUD, Jean (Charles): 76, 82—84, 86—88
THARAUD, Jérôme (Ernest) : 76, 82—84, 86—88
THIBAUDET, Albert : XXIV, 14
THOMAS, Henri : 365

TILLARD, Paul Henri : 288
TOLSTOI, Lev Nikolaevici : VI, XV, 55, 56, 58 61, 71–75, 118, 138, 416, 417, 427, 435
TOULET, Paul-Jean : 142, 144
TROYAT, Henri (Lev Tarassov) : 90, 233
TRUFFAUT, François : 327
T'SERSTEVENS, Albert : 87
TURGHENIEV, Ivan Sergheevici : 40

U

UNAMUNO, Miguel de : XXIII, 15, 81, 141, 142, 145, 171
UNDSET, Sigrid : 55, 74, 75
UNGAR, Hermann : 274
UNRUH, Fritz von : 305
URFÉ, Honoré d' : IX, 20, 21

V

VAILLAND, Roger : 281, 297, 309, 310, 312, 314–318
VALÉRY, Paul Ambroise : XXI, 134, 418, 423
VALLE INCLÁN, Ramón del : 144
VAN DER MEERSCH, Maxence : 87
VAN VOGT, Alfred Elton : 396
VAUTEL (Clément Vaulet) : 295
VAX, Louis : 390
VELISAR TEODOREANU, Ștefana : 261
VELLAY, Charles : 423
VÉNÉZIS, Ilias : 358
VERBITSKY, Bernardo : 357
VERCEL, Roger : 87
VERGA, Giovanni : 55, 69–72, 75, 280, 351
VERGANI, Orio : 291
VERLAINE, Paul : 134
VERNE, Jules : VII, 392

VIALAR, Paul: 233, 279, 290
VICARI, Giambattista: XXI, 421
VIGNY, Alfred de: 73
VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Auguste de: 67, 389
VILMORIN, Louise de: 314, 322, 328, 335
VIOUX, Marcelle: 78
VIRGILIUS, Publius V. Maro: VI., 53, 140, 227, 228, 421
VISCONTI, Luchino: 328, 331, 356
VITTORINI, Elio: 337, 353, 355, 356
VOGÜE, Eugène Melchior de: 262
VOLTAIRE (François Marie Arouet): 11, 16, 392
VRIES, Anne de: 357

W

WAGNER, Richard: 106, 108, 426, 427
WALPOLE, Horace sau Horatio: 388
WARNER, Rex: 359, 370, 371
WARREN, Austin: XIII, XXII, XXV
WARSINSKY, Werner: 305
WASSERMANN, Jakob: 259, 274, 276
WAUGH, Evelyn: 83, 306, 307
WELLEK, René: XIII, XXII, XXV
WELLS, Herbert George: 371, 372, 374, 375, 385, 392–394, 397, 398, 432
WERFEL, Franz: 259, 271–276
WEST, Morris: 306
WIECHERT, Ernst: 269
WILDE, Oscar: 134, 388, 390
WILDER, Thornton Niven: 155, 174
WILLIAMS, Tennessee (Thomas Lanier): 268
WINSOR, Kathleen: 63
WOLFE, Thomas: XIV

WOOLF, Virginia : XIII, XXIII. 29, 79, 165, 171, 173, 174, 176, 177, 181–185, 187–189, 192, 193, 195, 196, 202, 210, 211, 218, 230, 233, 275, 313, 334, 393, 400, 405, 435
WORMS, Jeannine : 323
WYLIE, Philip Gordon : 395

Y

YOURCENAR, Marguerite : 332, 333

Z

ZLOTESCU-CIORANU, Ioana : 339
ZOLA, Émile : XIV, XVIII, XIX, XXIV, 8, 36, 39, 47–49, 55–58, 60, 61, 65, 69, 70–72, 75, 77–79, 92, 102, 106, 113, 116, 117, 124, 126, 148, 176, 232, 334, 236, 237, 241, 250, 275, 337, 417

CUPRINS

N. BALOTĂ: Marginalii la o istorie a romanului modern V

Introducere — Aventura romanului occidental 3

Partea întîi

FORȚELE DE CREȘTERE

I — Romanescul primitiv: de la baroc la emoție și impudoare 11
II — Beția realismului . . . 34
III — Romanele milei necruțătoare . 55
IV — Arta romanului 76
V — Romanul polifonic și romanul-frescă . 100

Partea a doua

FORȚELE DE OPOZIȚIE

VI — Forțele de opoziție 123
VII — Romanul „ironic“ 133
VIII — Dislocarea povestirii . 155

IX — Explorarea straturilor profunde: impresionismul 176
X — Cucerirea adîncimii 195
XI. — Dincolo de roman: metamorfoza 213
XII — Arta romanului și romanul ca artă . . . 230
XIII — Romanul destinului și al „condiției umane" 240
XIV — Romanul dostoievskian . . 259

Partea a treia

ROMANUL — UN GEN PROTEIC

XV — Stilurile narative: anecdota și verva 279
XVI — Stilurile narative: picarescul modern . . . 297
XVII — De la romanul dezinvolt la arta mériméeană, roman și cinematograf 314
XVIII — Neorealismul 337
XIX — Dincolo de real: romanul liric și alegoria 359
XX — Romanul mistic 376
XXI — Miraculos și fantastic: de la feerie la „ficțiunea științifică" 385
XXII — De la fantasticul imaginar la fantasticul concret: „noul roman" 397
XXIII — Proteu sau vocațiile romanului 412
XXIV — Romanul plin de patos . 423

Indice de nume 437

Redactor: SORIN MĂRCULESCU
Tehnoredactor DECEBAL ENESCU

Dat la cules: 21.05.1968. Bun de tipar 27.09.1968. Apărut 1968. Tiraj 7.155 ex. broșate. Hîrtie tipar înalt A de 63 g/m². Format 540×840/16. Coli ed. 24.82. Coli tipar 31. A. nr. 3.796/1968. C. Z. pentru bibliotecile mari și mici 84–94=55

Intreprinderea poligrafică „Informația" Str. Brezoianu Nr. 23–25 București R. S România. C 245

Lei 13

„Romanul oferă fiecărei familii de spirite hrana predilectă: spiritelor pozitive — studiile sociale, sufletelor sensibile — jocul crud și delicat al analizei psihologice, reînnoită în secolul al XX-lea de cufundarea în adîncurile abisale; chiar și polemiștilor — prilejul unei angajări în actualitate; omului care are instinctul propriului său destin — o perpetuă interogare asupra condiției umane sau inumanității lumii; și, de asemenea, tuturor deopotrivă, deliciile infantile ale povestirii patetice, ale aventurii și basmului. Confesor, comisar politic, guvernantă, ziarist al faptului de actualitate, mag și ezoterist, romanul joacă orice rol într-o artă universală ce tinde a se substitui tuturor artelor literare și care poate constitui în zilele noastre o formă generalizată de cultură."

R.-M. ALBÉRÈS

„Fie că aceasta ne place sau nu, romanul este și va rămîne multă vreme modalitatea literară cea mai gustată de marele public. Vitalitatea lui nu este egalată decît de propria-i plasticitate, iar varietățile cele mai insolite, cele mai abstracte, cele mai obscure, proliferează astăzi pe vechiul trunchi romanesc."

PIERRE DE BOISDEFFRE

elu